

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КРАСНОЯРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ И ТЕАТРА

***Л.В. ГАВРИЛОВА***

*ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
МУЗЫКИ  
ЧАСТЬ I*

*АНТИЧНОСТЬ. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. ВОЗРОЖДЕНИЕ.*

Красноярск 2008

ББК 85.313 (4)

Г 12

Гаврилова, Л.В. История западноевропейской музыки. Ч. I: Античность. Средневековье. Возрождение / Л.В. Гаврилова. – Красноярск, КГАМиТ, 2008. – 127с.

Учебник предназначен для студентов исполнительских специальностей консерваторий и вузов искусств, а также для студентов факультета «искусствоведение» университетов.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Красноярской государственной академии музыки и театра.

© Красноярская государственная академия музыки и театра, 2008

© Л.В. Гаврилова, 2008

## Содержание

<b>Музыка в культуре первобытного общества</b> .....	6
Периодизация. Хронограф.....	7
Основные черты первобытного искусства .....	8
Магический обряд. Пантомима .....	9
Мифологические представления .....	10
<b>Музыка в культуре древних цивилизаций</b> .....	11
Хронограф .....	12
<b>Шумеро-вавилонская культура</b> .....	14
Исследования Шумера .....	14
Шумер. Вавилонское царство. Ассирия .....	14
Археологические исследования .....	15
Письменность .....	15
Литературные памятники .....	16
Эпос о Гильгамеше .....	16
Музыкальная культура .....	17
<b>Египетская культура</b> .....	18
Пирамиды.....	18
Культура в период Среднего и Нового царства .....	18
Мумификация и изобразительный канон в рельефе.....	19
Письменность. Литература .....	19
«Книга мертвых» .....	20
Религиозные представления .....	20
Мистерии .....	21
Музыка .....	21
<b>Индийская культура</b> .....	21
Хараппская цивилизация .....	21
Древняя Индия .....	22
Ведическая литература .....	23
Музыка .....	24
<b>Китайская культура</b> .....	25
Музыка .....	25
Музыкальная теория .....	25
Инструменты .....	26
«Книга песен» .....	26
<b>Музыкальная культура античности</b> .....	28
Периодизация. Хронограф .....	29
<b>Общая характеристика художественной культуры Античности</b> ....	30
Крито-микенская культура .....	30
Гомеровская Греция. «Одиссея» и «Илиада».....	30
Архаический период .....	32
Греческая классика .....	34
Эллинистическое искусство .....	35
Римское искусство .....	36
<b>Музыка в Древней Греции</b> .....	37
Музыка и музы .....	38
Аэды и поэты .....	39
Музыкальные инструменты .....	40
Музыкально-теоретические представления .....	42
Воспитательная роль музыки .....	43

<i>Древне-греческий театр</i> .....	44
Культ Диониса и дифирамб .....	45
Организация состязаний в дни Великих Дионисий .....	46
Жанровые и композиционные особенности трагедии .....	47
Некоторые вопросы теории драмы .....	48
Комедия .....	50
Драматурги .....	50
<b>Музыкальная культура Средневековья</b> .....	49
Периодизация. Хронограф .....	50
<i>Общая характеристика художественной культуры Средневековья</i> ....	51
Основные периоды .....	54
Исторические сведения .....	55
Христианство .....	55
Особенности архитектуры средневекового собора как отражение художественной картины мира Средневековья .....	57
<i>Истоки литургической музыки</i> .....	59
Пение псалмов Давида .....	59
Гимны .....	59
Слово и музыка. Аллилуйя .....	60
Псалмодическое пение .....	60
Типы псалмодирования .....	61
Антифонарий Григория Великого .....	61
<i>Каролингское возрождение</i> .....	62
Общие сведения об империи франков .....	62
Каролингская традиция богослужений .....	63
Суточные богослужения. Оффиций .....	63
Месса .....	64
Григорианский хорал .....	66
Сборники певческого репертуара .....	66
Ладовая теория Средневековья .....	67
Церковные лада .....	68
Секвенции. Тропы .....	69
Современная история изучения григорианского пения .....	69
<i>Нотация</i> .....	70
Реформы нотации .....	70
Невменная, буквенная и линейная нотации .....	71
Реформа Гвидо Аретинского .....	72
Нотация Гвидо .....	72
Система сольмизации .....	73
<i>Многоголосие. Культурные жанры</i> .....	73
Органум .....	73
Santus prius factus .....	74
Параллельный органум .....	74
Свободный органум .....	74
Мелизматический органум .....	75
Школа Нотр-Дам .....	75
Модусная ритмика в органумах .....	76
Кондукт и мотет .....	76
<i>Артистические профессии Средневековья</i> .....	77
Менестрельный профессионализм .....	77
Инструментарий .....	78
Музыкально-поэтическое искусство трубадуров и труверов .....	79

Куртуазная лирика миннезингеров .....	81
Поэзия и песни вагантов .....	81
<b>Искусство Европы XIV века</b> .....	82
«Осень Средневековья» .....	82
Эпоха “Ars Nova” .....	83
Филипп де Витри .....	83
Система пролаций Ф. де Витри .....	83
Гильом де Машо .....	84
Техника изоритмии .....	85
Баллады, рондо, ле и виреле .....	85
Итальянское искусство 14 века .....	86
Мадригал .....	87
Баллата и качча .....	87
Франческо Ландини .....	88
На рубеже 14-15 веков .....	88
<b>Музыкальная культура эпохи Возрождения</b> .....	90
Периодизация. Хронограф .....	91
<b>Общая характеристика художественной культуры Возрождения</b> .....	92
Выдающиеся мастера Возрождения .....	94
Литература .....	96
Музыка .....	97
<b>Нидерландская полифоническая школа</b> .....	97
Предпосылки формирования композиторской школы европейского значения .....	97
Роль английской школы .....	98
Мастера нидерландской школы .....	98
Гийом Дюфай .....	99
Йоханнес Окегем .....	100
Якоб Обрехт .....	100
Жоскен Дебре .....	100
Нидерландская школа после Жоскена .....	101
<b>Итальянская композиторская школа XVI века</b> .....	102
Венецианская композиторская школа .....	102
Андреа Вилларт .....	102
Андреа и Джованни Габриели .....	102
Римская композиторская школа .....	103
Джованни Пьерлуиджи да Палестрина .....	104
Жанры духовной музыки в творчестве итальянских композиторов .....	105
Жанры светской музыки .....	105
Мадригал .....	106
<b>Композиторские школы Франции, Германии и Испании в XVI веке</b> .....	107
Клеман Женекен .....	107
«Плеяда» .....	108
Германия .....	108
Искусство мейстерзингеров .....	109
Реформация .....	110
Протестантский хорал .....	110
Испания .....	111
<b>Приложения</b>	
Словарь терминов и понятий .....	113
Латинский текст и перевод ординариума мессы .....	115
Список рекомендуемой литературы .....	117

# МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА



## ПЕРИОДИЗАЦИЯ

### Каменный век:

2 млн.л. до н.э. – палеолит

10 000 до н.э. – мезолит

5 000 до н.э. - неолит<sup>1</sup>

### Бронзовый век<sup>2</sup>:

2700 до н.э.

### Железный век<sup>3</sup>:

между 1 500 и 1400 до н.э.

## ХРОНОГРАФ

2,5 млн. лет – возраст самых древних археологических находок.

35-10 тысячелетия до н.э. - эпоха верхнего палеолита, период возникновения искусства.

1864 год - первые пещерные росписи, обнаруженные французским палеонтологом Ф. Гарригу. Самые известные сегодня пещеры – Ляско (Франция), Альтамира (Испания).

\*\*\*\*\*

Проблема происхождения музыки является органичной частью общей проблемы происхождения художественной культуры<sup>4</sup> и искусства<sup>5</sup> (видом которого является музыка), их древнейших форм бытования. Она обсуждается учеными всего мира на протяжении многих столетий. Наши знания о жизненном укладе, духовной культуре, художественном творчестве первобытной эпохи в значительной степени гипотетичны, ибо

---

<sup>1</sup> В эпоху неолита происходит переход к земледелию и скотоводству. В позднем неолите человек научился плавить металл. Первыми металлическими изделиями стали медные орудия труда. По форме они повторяли каменные рубила и мотыги. В Месопотамии медные орудия появляются в четвертом тысячелетии до нашей эры, в Европе — в третьем-втором тысячелетии до нашей эры. Переходный период от неолита к бронзовому веку называют медным веком (халколитом или энеолитом).

<sup>2</sup> *Бронза* — это сплав меди с оловом и свинцом. Бронза отличается от меди относительно меньшей температурой плавления и значительно большей прочностью. Древнейшие бронзовые орудия были найдены в Месопотамии и относятся к четвертому тысячелетию до нашей эры. Период, когда в передовых культурных центрах бронза занимала ведущее место, как материал для производства оружия и орудий труда, называют бронзовым веком. В Азии бронзовый век стал временем дальнейшего развития цивилизаций в Египте и Месопотамии, а также формирования новых цивилизаций в долине Инда и в Китае. Но и вне зоны древнейших государств распространяются металлические и бронзовые изделия, происходит интенсивное разложение первобытного общества. В начале первого тысячелетия до нашей эры бронзовый век сменяется железным.

<sup>3</sup> *Железо* было известно еще в доисторические времена, однако широко применяться оно стало значительно позже, так как получение его из руд стало возможным лишь на относительно высоком уровне развития производительных сил. Вероятно, впервые человек познакомился с метеоритным железом, о чем свидетельствуют хеттские тексты и его название на древнеегипетском языке. Способ получения железа из руд был изобретён в Западной Азии во втором тысячелетии до нашей эры. Тогда же использование железа началось в Вавилоне, Египте и Греции. На смену бронзовому веку пришёл железный век.

<sup>4</sup> *Культура* – совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей. Это отличающее эпоху и создающее ее как целостность определенное внутреннее единство форм мышления, единство стилистики, запечатленное в формах экономической, политической, духовной, религиозной, практической, художественной жизни.

<sup>5</sup> *Искусство* – творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах.

достоверных данных о раннем этапе развития человеческой общества необычайно мало. Музыка также возникла на низших ступенях общественного развития, однако в нашем распоряжении нет ни одного конкретного свидетельства о музыке того времени.

Существуют два основных пути изучения первобытного периода культуры: *историко-археологический* и *этнографически-сопоставительный*. Лишь обнаруженные археологами наскальные и пещерные изображения животных и сцен коллективной охоты; предметы, использовавшиеся в быту, в сочетании с описаниями пантомимных действий, связанных с охотой, сохранившихся до XX века у племенных народов (например, на о. Цейлон, в Южной Африке, в Австралии), позволяют нам воссоздать культурные традиции древнего искусства, в рамках которого формировалась музыка.

Зарождение искусства, важнейшей составляющей человеческой культуры, относят к эпохе верхнего палеолита, когда складываются родовые отношения, появляется изобразительная деятельность, рождаются первые религиозные воззрения: *магия*<sup>6</sup>, *тотемизм*<sup>7</sup>.

### **Основные черты первобытного искусства**

Можно выделить несколько важнейших черт искусства первобытного общества:

- *Ритуально-магическая сущность;*
- *Коллективность деятельности;*
- *Практицизм* (прикладной характер);
- *Синкретизм* – изначальное единство, слитность, нерасчлененность того, что впоследствии распадается на самостоятельные сферы искусства: музыку, поэзию, театр, танец, живопись, скульптуру, начатки архитектуры, декоративно-прикладные искусства;
- *Мифологичность.*

Что заставляло первобытного человека, основой жизнедеятельности которого являлась охота, расписывать стены пещер изображениями, ставить каменные и глиняные глыбы (протоскульптуры), изображать в звериных шкурах охоту, петь, танцевать, произносить ритмизованные заклинания? Сегодня мы воспринимаем наскальные изображения - *петроглифы*<sup>8</sup> - как художественный образ. Однако в ту далекую эпоху, для первобытного человека это изображение было *реальностью*. Точнее, второй ее ипостасью. Эта новая реальность создавалась посредством изобразительной, пантомимической, подражательной, звукоподражательной, интонационно и вербально суггестивной<sup>9</sup> формами деятельности<sup>10</sup>. По своей сущности она была *магической*, материально фиксированным подобием действительной реальности, ее *удвоением*. Манипулирование этим подобием помогало устанавливать отношения с реальной действительностью и создавало *иллюзию* воздействия на нее в нужном для первобытного человека направлении. При помощи магии «вассал природы на мгновение становился ее иллюзорным господином»<sup>11</sup> (Ю. Бореев). Поскольку главное, от чего зависело существование родовой общины - это успешность охоты, то именно с животным необходимо было установить особые отношения. Древний человек был уверен, что удар, наносимый по изображению зверя, реально ослабляет животное, на которое в ближайшем будущем будет

<sup>6</sup> *Магия* - совокупность считающихся чудодейственными обрядов и заклинаний, призванных воздействовать на природу, людей, животных и богов.

<sup>7</sup> *Тотем* - у первобытных народов обожествляемое животное (иногда явление природы, растение, предмет), считающееся предком рода.

<sup>8</sup> Первые пещерные росписи были обнаружены в 1864 году французским палеонтологом Ф. Гарригу. Самые известные сегодня пещеры – Ляско (Франция), Альтамира (Испания).

<sup>9</sup> *Суггестия* (фр. suggestion, нем. Suggestion, лат. Suggestion) - внушение, намек.

<sup>10</sup> Их можно рассматривать в качестве зачаточных форм творческой деятельности, т.е. собственно искусства.

<sup>11</sup> Цель магии – воздействие на действительность (в противовес искусству, цель которого – воздействие на человека).



осуществляться охота. Столь же убежден он был в практической действенности каждого компонента, участвующего в создании магической реальности. Магия не может обходиться без заклинаний, ритуальных телодвижений, коллективных возгласов и мольбы: прежде всего об удачной охоте. Попытки воздействия на дух животного приводили к необходимости в новой реальности перевоплощаться и как бы физически уподобляться этому животному. Отождествление со зверем является началом формирования *тотемизмических* представлений. Тотемический зверь выступал в качестве предка, родоначальника и покровителя рода. Охота и поедание животного были процедурой породнения с ним. Предварял охоту – магический обряд.

**Магический обряд.** Его первичной формой (чисто подражательной по своей сущности) была *натуральная пантомима*. Она включала в себя следующие элементы:

**Пантомима.**

- пластическое действие (телодвижения, жестикуляция имитирующего характера);
- мимику, воспроизводившую чувства страха, боли, радости, окрашенные ритмозвуковыми элементами.

В дальнейшем магические действия были упорядочены в определенные обряды (*обряд* - совокупность действий, установленных обычаем или ритуалом, в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления, бытовые традиции), организованные в соответствии с ритуалом (*ритуал* - порядок обрядовых действий).

Таким образом, *фундаментом искусства является ритуально-магическая деятельность первобытного человека*. Она стала необходимой частью жизни коллектива племени. С ее помощью решалась важнейшая *практическая* задача: освоение мира, овладение труднодоступным предметом. *Первобытный человек сделался искусным в силу необходимости, прежде чем стал художником по склонности (Ю. Бореев)*.

Помимо магических ритуалов, существовали обряды погребения, свадьбы, инициации (посвящение подростков во взрослые члены племени).

Следовательно, можно выделить две формы искусства, складывающиеся в первобытной культуре:

1. Ритуально-магические обряды.
2. Бытовые песни и обряды (колыбельные, погребальные, трудовые, военные, охотничьи, свадебные и т.д.), сохранившиеся в фольклоре до наших дней.

Обрядовая деятельность повторяема, циклична и приурочена к определенным практически важным событиям. Слово в обрядах выступало в единстве с интонацией, пластическими движениями и подражательными действиями. В этом проявляется *музыкально-поэтически-хореографически-театральный синкретизм*.

В синкретическом единстве постепенно каждый элемент накапливал свою собственную индивидуальную выразительность. В музыке это было связано с развитием ее основополагающего момента – *интонации*.

На пути развития музыкальной деятельности человечество прошло три этапа:

- имитация звуков природы (звукоподражание);
- рождение качественно новой интонации, связанной с осознанием высотной определенности звукотона - искусственная интонационная форма – предельно условная (повторение одного звука с минимальными отступлениями от него вверх и вниз);
- интонационное творчество – появление напевов, в основе которых лежит многократное повторение двух или трехзвучных интонаций; формирование зафиксированных, закреплённых сознанием ритмо-интонационных сопряжений соседних музыкальных тонов.

Многokратное повторение одной и той же интонации - попевки можно объяснить гипнотизирующим воздействием пения (и всего обряда в целом), желанием подчинить воле поющего объект, на который заклинание направлено.

Необычайно важна в магических ритуалах роль *ритма* - именно благодаря ритму коллектив объединялся в единое целое. Не случайно самыми *ранними видами музыкальных инструментов* в первобытном обществе являлись разнообразные *ударные инструменты* – колотушки из дерева, деревянные и глиняные барабаны, затем стали использовать для барабанов шкуры животных. При раскопках на Украине был найден древнейший музыкальный ударный инструмент из костей мамонта, предназначенный для извлечения шумовых и ритмически организованных звуков. При раскопках палеотических поселений во Франции, Чехии, Словакии, Венгрии были обнаружены музыкальные инструменты типа флейт и свирелей (костяные и тростниковые флейты).

### **Мифологические представления**

Занятия *земледелием* в эпоху неолита способствовали изменению мышления первобытного человека, расширению его кругозора. Изобразительное искусство обогащается расписной керамикой. Абстрактные изобразительные формы этого времени обладали семантической значимостью: *волнистая линия – река, ромбы – символ женского божества, крест - солнечный диск, зигзагообразная линия – змея, покровительница дома, символ дождя, «елочка» - растение или злаковый колос.* Знаки росписи свидетельствуют и о зарождении анимистического (одушевленного) восприятия природы. Наивная вера в родство с животными, растениями – тотемизм, уступает место более сложному представлению о существовании *сверхъестественных* невидимых сил (духи солнца, луны, дождя, и т.п.). Духи посылают хорошую погоду и обильный урожай в обмен на определенные действия человека. Магические усилия стали направляться в сторону воздействия на этих духов природы. Соответственно усложнились ритуально-магические действия. *Духи* постепенно трансформировались в *богов*, которые, приобретая антропоморфную сущность, объединялись в могущественные содружества (пантеоны), управляющие миром и людьми. Существенно, что воззрения на природу и на мир в первобытном обществе моделируют родовые отношения. Мир представлялся в виде универсальной родовой общины.

Процесс освоения мира происходил через мифотворчество, в котором обобщались сложившиеся отношения между человеком и природой. Предпосылкой мифологической «логики» (согласно Е. Мелетинскому) можно считать диффузность, нерасчлененность мышления первобытного человека, который не выделял себя из окружающей природной среды (этим объясняется очеловечивание природы).

*Миф (греч. предание) – сказание о богах, духах, героях, первопредках, действовавших в начале времени<sup>12</sup> и участвовавших в создании самого мира, его элементов. Мифология – совокупность подобных преданий, а также система фантастических представлений о мире.* Рассказ о событиях прошлого служит в мифе средством описания устройства мира, способом объяснения его нынешнего состояния.

Для первобытного человека миф реален, «это совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности» (А. Лосев). В мифе есть своя мифическая истинность, своя мифическая достоверность, принципиальная закономерность и структура. Мифологическое сознание фиксирует определенное жизненное отношение к окружающему миру. В то же время миф – связующее звено между магическими реалиями и литературными произведениями, «лаборатория поэтической фантазии, арсенал мыслительного материала художественной литературы. Миф определил многие стороны, процессы, приемы, образные и метафорические системы литературы, особенно на ранних этапах ее развития» (Ю. Борева).

<sup>12</sup> По Е. Мелетинскому, мифическое время – есть «правремя», время до времени.

# **МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ**

## **Культуры Древнего мира<sup>1</sup>:**

- Шумеро-вавилонско-ассирийская
- Египетская
- Индийская
- Китайская

### **ХРОНОГРАФ**

#### **Шумер**

**Около 3000 до н. э.** в междуречье Тигра и Евфрата, на территории Шумера начали складываться **города-государства шумеров**.

**ок. 3000 до н. э.** - в Шумере возникла *письменность - клинопись*.

**24 в. до н. э.** - основатель великой Аккадской державы (пала в 22 в. до н.э.) **Саргон Древний** объединил Шумер, простиравшейся от Сирии до Персидского залива.

**19 в. до н.э.** – среди шумерских городов возвышается **Вавилон**.

**1792-1750 до н. э.** – годы правления **Хаммурапи**, строительство *зиккурата* Этеменанки, известного как Вавилонская башня.

**2-я пол. 8—1-я пол. 7 вв. до н. э.** – период наивысшего могущества Ассирии.

**7 в. до н.э.** - ассирийский царь Ашшурбанапал основал в своем дворце Ниневия крупнейшую из известных библиотек,

**605-562 до н. э.** – годы расцвета Вавилонии при царе *Навуходоносоре II*.

**70-е годы 19 века** - открытие *Джорджем Смитом* Эпоса о Гильгамеше.

---

<sup>1</sup> В 1918 и 1922 гг. вышли 2 тома книги немецкого философа Освальда Шпенглера «Закат Европы». В этих работах основоположник философии культуры изложил учение о *циклическом* (а не поступательно-линейном) характере развития культур. По его мнению, за всю историю человечества существовало 8 равноценных по уровню достигнутой зрелости культур – обособленных в пространстве и во времени, с присущим им внутренним единством и индивидуальностью:

- египетская
- вавилонская
- индийская
- китайская
- греко-римская (аполлоновская)
- западноевропейская (фаустовская)
- византийско-арабская
- культура майи

Каждая культура проходит в своем развитии (жизненном цикле) несколько фаз:

1. Мифосимволическую
2. Раннюю культуру
3. Метафизико-религиозную, высшую культуру
4. Позднюю культуру, переходящую в цивилизацию (симптомы отмирающей культуры)

## Египет

*Раннее Царство (ок. 3000-2800 до н. э.)* – появление письменности - *иероглифы*; в начале третьего тысячелетия до нашей эры из папируса (травянистое растение) стали делать писчий материал.

*Древнее Царство (2800-2250 до н. э.)* – строительство пирамид.

*Среднее Царство (2050-1700 до н. э.)*

*Новое Царство (ок. 1580 — ок. 1070)* - строительство огромных храмовых комплексов.

*Поздний период (ок. 1070 — 332 до н. э.)*

## Индия

**сер. 3-го — 1-я пол. 2-го тыс. до н. э.** - *Хараппская цивилизация* - археологическая культура бронзового века в Индии и Пакистане.

**ок. 1500 г. до н.э.** – упадок Хараппской культуры; заселение долины Инда ариями.

**10в. до н.э.** – оформление «Ригведы» - древнейшего сборника вед.

**20-е гг. 20 века** - открытие *Хараппской цивилизации*.

## Китай

**Около 2500 г. до н.э.** – культура *Лушан*, одна из первых династий.

**ок.1766-1027 гг. до н.э.** - первые известные образцы китайской письменности на гадательных костях, относящиеся ко времени *династии Шан*.

**XI по VI в. до н. э.** - «*Книга песен*» («*Ши цзин*») - собрание произведений песенно-поэтического творчества китайцев.

# Шумерская культура

Бассейн рек Евфрат и Тигр называют *Месопотамией*, что в переводе с греческого означает *Междуречье* или Двуречье. Эта природная область стала одним из крупнейших земледельческих и культурных очагов Древнего Востока. Первые поселения на этой территории стали появляться уже в 6 тысячелетии до н. э. В 4-3 тысячелетиях до нашей эры на территории Месопотамии начали формироваться древнейшие государства.

## *Исследования Шумера*

Возрождение интереса к истории Древнего мира началось в Европе с эпохи Ренессанса. Несколько столетий потребовалось для того, чтобы вплотную подойти к расшифровке давно забытой шумерской клинописи. Тексты, написанные на шумерском языке, были прочитаны лишь на рубеже 19–20 вв., одновременно начались и археологические раскопки шумерских городов.

В 1889 году американская экспедиция приступила к исследованию Ниппура, в 1920-х годах английский археолог сэр Леонард Вулли вел раскопки на территории Ура, чуть позже немецкая археологическая экспедиция исследовала Урук, британские и американские ученые нашли царский дворец и некрополь в Кише, и, наконец, в 1946 году археологи Фуад Сафар и Сетон Ллойд под эгидой иракского Управления древностей начали копать в Эриду. Усилиями археологов были открыты огромные храмовые комплексы в Уре, Уруке, Ниппуре, Эриду и других культовых центрах шумерской цивилизации. Освобожденные от песка колоссальные ступенчатые платформы-*зиккураты*<sup>2</sup>, служившие основаниями для шумерских святилищ, свидетельствуют о том, что шумеры уже в 4 тысячелетии до н. э. положили начало *традиции культового строительства на территории Древнего Двуречья*.

## *Шумер*

Шумер - одна из древнейших цивилизаций Ближнего Востока, существовавшая в конце 4 — начале 2 тысячелетия до н. э. в Южном Двуречье, области нижнего течения Тигра и Евфрата, на юге современного Ирака. Около 3000 до н. э. на территории Шумера начали складываться города-государства шумеров (главными политическими центрами были Лагаш, Ур, Киш и др.), которые вели между собой борьбу за гегемонию. Завоевания Саргона Древнего (24 в. до н. э.) - основателя великой Аккадской державы, простиравшейся от Сирии до Персидского залива, объединили Шумер. Главным центром стал город Аккад, чье название послужило именем новой державы. Аккадская держава пала в 22 в. до н. э. под натиском кутиев — племен, пришедших с западной части Иранского нагорья. С ее падением на территории Двуречья вновь начался период междоусобиц. На последнюю треть 22 в. до н. э. приходится расцвет Лагаша, одного из немногих городов-государств, сохранявших относительную независимость от кутиев. Его процветание было связано с правлением Гудеи (ум. ок. 2123 до н. э.) — царицы-строителя, который возвел неподалеку от Лагаша грандиозный храм, сконцентрировав культы Шумера вокруг лагашского бога Нингирсу. До нашего времени дошло множество монументальных стел и статуй Гудеи, испещренных надписями, прославляющими его строительную деятельность. В конце 3 тысячелетия до н. э. центр государственности Шумера переместился в Ур, царям которого удалось вновь объединить все области Нижнего Двуречья. С этим периодом связан последний взлет шумерской культуры.

## *Вавилонское царство и Ассирия*

В XIX в. до н.э. среди шумерских городов возвышается Вавилон [шумер. Кадингирра («врата бога»), аккад. Бабилу (тот же смысл), греч. Babulwn, лат. Babylon] - древний город на севере Месопотамии, на берегу Евфрата (к юго-западу от современного Багдада). Основан, видимо, шумерами, но впервые упоминается во времена аккадского царя Саргона Древнего (2350-2150 до н. э.). Был незначительным городом вплоть до утверждения в нем так называемой Старовавилонской династии аморейского происхождения, родоначальником которой был Сумуабум. Представитель этой династии Хаммурапи (правил в 1792-50 до н. э.) превратил Вавилон в крупнейший политический, культурный и экономический центр не только Месопотамии, но и всей Передней Азии. Вавилонский бог Мардук стал главой пантеона. В его честь, помимо храма, Хаммурапи начал воздвигать зиккурат Этеменанки, известный как Вавилонская башня<sup>3</sup>. В 1595 г. до н. э. в Вавилон вторглись хетты под предводительством Мурсили I, разграбившие и разорившие город. В начале 1-го тыс. до н. э. царь Ассирии Тукульти-Нинурта I разбил вавилонское войско и захватил в плен царя.

<sup>2</sup> *Зиккурат* – тип культового здания в Шумере (башня), состоявший из 3-х ступеней – платформ в соответствии с тремя главными божествами – Анну (бог неба), Энлиль (владыка воздуха и земли, сын Анну), Энки (владыка мировых вод, мудрости и хранитель человеческих судеб). Наверху находился небольшой храм – жилище бога, к которому подняться можно было по специальным лестницам. Длительный подъем ассоциировался с идеей бесконечного пути в небо. Окраска платформ символична: нижняя – черный цвет – подземное царство, средняя – обожженный кирпич – земная жизнь, верхняя – белого и красного цвета – небо. Храмик бога – синего цвета.

<sup>3</sup> Была разрушена в конце VI в. до н.э. персидским царем Ксерксом.

Последующий период истории Вавилона был связан с непрекращающейся борьбой с Ассирией. Город неоднократно разрушался и отстраивался заново. Со времен Тиглатпаласара III Вавилон был включен в состав Ассирии (732 до н. э.).

Древнее государство в Северном Двуречье Ассирия (на территории современного Ирака) в 14-9 вв. до н. э. неоднократно подчиняла Северную Месопотамию и прилегающие районы. Период наивысшего могущества Ассирии - 2-я пол. 8 – 1-я пол. 7 вв. до н. э.

В 626 до н. э. Набопаласар, царь Вавилона разрушил столицу Ассирии, провозгласил отделение Вавилона от Ассирии и основал нововавилонскую династию. Вавилон усилился при его сыне, царе Вавилонии *Навуходоносоре II* (605-562 до н. э.), который вел многочисленные войны<sup>4</sup>. За сорок лет своего правления он превратил город в самый великолепный на Ближнем Востоке и во всем тогдашнем мире. В Вавилон Навуходоносор привел в плен целые народы. Город при нем развивался по строгому плану. Были построены и украшены Ворота Иштар, Дорога процессий, крепость-дворец с Висячими садами, вновь усилены крепостные стены. С 539 г. до н.э. Вавилон практически перестал существовать как независимое государство. Он завоевывался то персами, то греками, то А. Македонским, то парфянами. После арабского завоевания 624 остается небольшая деревушка, хотя арабское население и хранит память о величественном городе, спрятанном под холмами.

### **Археологические исследования Вавилона**

В Европе Вавилон был известен по упоминаниям в Библии, отразившим те впечатления, которые он некогда произвел на древних евреев. Помимо этого, сохранилось описание греческого историка Геродота, побывавшего в Вавилоне во время своего путешествия, составленное между 470 и 460 до н. э., но в деталях «отец истории» не вполне точен, так как не знал местного языка. Поздние греческие и римские авторы не видели Вавилона своими глазами, а основывались на том же Геродоте и рассказах путешественников, всегда приукрашенных. Интерес к Вавилону вспыхнул после того, как итальянец Пьетро делла Валле в 1616 привез отсюда кирпичи с клинописной надписью. В 1765 году датский ученый К. Нибур отождествил Вавилон с арабской деревушкой Хилле. Начало систематическим раскопкам положила немецкая экспедиция Р. Кольдевея (1899). Она сразу же открыла развалины дворца Навуходоносора в холме Каср. До Первой мировой войны, когда работы были свернуты из-за наступления английской армии, немецкая экспедиция раскопала значительную часть Вавилона периода расцвета. Многочисленные реконструкции представлены в Музее Передней Азии в Берлине<sup>5</sup>.

### **Письменность**

Одним из крупнейших и наиболее значительных достижений ранних цивилизаций было изобретение письменности. Древнейшая в мире система письма представляла собой *иероглифы*, которые первоначально носили рисуночный характер. В дальнейшем иероглифы превратились в символические знаки. Большинство иероглифов были фонограммами, то есть обозначали сочетания двух или трех согласных звуков<sup>6</sup>. Другой разновидностью иероглифов – идеограммами – обозначали отдельные слова и понятия.

<sup>4</sup> В 605 году захватил территорию Сирии и Палестины, в 598 совершил поход в Сев. Аравию. В 597, затем в 587 (по другим данным, 586) разрушил восставший Иерусалим, ликвидировал Иудейское царство и увел в плен большое число жителей Иудеи.

<sup>5</sup> *Вавилон* периода расцвета был виден издалека по башне Мардука. На Вавилонской равнине Евфрат превращался в широкую реку, делящую город на две неравные части. Навуходоносор окружил Вавилон двумя рядами мощных крепостных стен с каналами между ними. Широкий мост через Евфрат связывал две части города. Дворец Навуходоносора находился в западной части города, рядом располагалась башня Мардука — зиккурат Этеменанки (90-метровая Вавилонская башня). У северных ворот вблизи стен находилась резиденция царя на кирпичном 18-метровом основании, окруженная садами. Дорога процессий, предназначенная для новогодних церемоний, вымощенная цветным кирпичом и окруженная роскошными строениями вела к воротам Иштар, единственным из восьми городских ворот, покрытыми драгоценными глазурованными кирпичами с рельефами. Сам Навуходоносор называл дорогу «Аибур-шабу» — «Врагу не добиться победы». Дорога процессий кончалась у храма Мардука — Эсагила, окруженного высокой стеной и открывавшегося лишь для служб в определенные дни года. У храма находился центр города, сюда по воде и суше в дни новогодних торжеств прибывали люди со всей Месопотамии. Планировка Вавилона отличалась прямыми длинными улицами. Широкие улицы связывали восемь городских ворот с центром Старого города. Кварталы имели свое название, многие улицы и кварталы населялись по профессиональному признаку. Всего в Старом городе было свыше пятидесяти храмов. Возле храма Мардука располагалась главная базарная площадь. Город на восточном берегу был окружен, кроме общегородских, своими стенами. Со Старым городом его связывал первый в мире каменный мост длиной 123 м.

<sup>6</sup> Гласные звуки на письме египтяне не обозначали.

Рисуночный характер иероглифическая письменность утратила на рубеже 4–3 тысячелетий до н. э.. Около 3000 г. до н.э. в Шумере возникла *клинопись*. Этот термин ввел в начале XVIII века Кемпфер для обозначения письмен, употреблявшихся древними обитателями долины Тигра и Евфрата. Шумерское письмо, прошедшее путь от иероглифических, образных знаков-символов до знаков, которыми стали записывать простейшие слоги, оказалось чрезвычайно прогрессивной системой, которую заимствовали и использовали многие народы, говорившие на иных языках. Благодаря этому обстоятельству культурное влияние шумеров на древнем Ближнем Востоке было огромным и на многие столетия пережило их собственную цивилизацию.

Название клинопись соответствует форме знаков, имеющих сверху утолщение, но справедливо только для их более поздней формы; первоначальная же, сохранившаяся в древнейших надписях шумерийских и первых вавилонских царей, носит все черты картинного, иероглифического письма. Путем постепенных сокращений и благодаря материалу — глине и камню, знаки приобретали менее закругленную и связную форму и стали, наконец, состоять из отдельных утолщенных кверху штрихов, помещенных в разных положениях и комбинациях. Клинопись - письмо силлабическое, состоящее из нескольких сот знаков, из которых 300 наиболее употребительны. В их числе более 50 идеограмм, около 100 знаков для простых слогов и 130 - для сложных; есть знаки для цифр, по шестидесятичной и десятичной системам.

### **Литературные памятники**

Хотя шумерская письменность была изобретена исключительно для хозяйственных нужд, первые письменные литературные памятники появились у шумеров очень рано. Среди записей, датируемых 26 в. до н. э., уже есть образцы жанров народной мудрости, культовые тексты и гимны. Найденные клинописные архивы донесли до нас *около 150 памятников шумерской литературы, среди которых есть мифы, эпические сказания, обрядовые песни, гимны в честь царей, сборники басен, поговорок, споры-диалоги и назидания*. Шумерская традиция сыграла большую роль в распространении *сказаний, составленных в форме спора* — жанра, типичного для многих литератур Древнего Востока.

Одним из важных достижений ассирийской и вавилонской культур было создание *библиотек*. Крупнейшую из известных нам библиотек основал ассирийский царь Ашшурбанапал (VII в. до н.э.) в своем дворце Ниневии – археологи обнаружили около 25 тысяч глиняных табличек и фрагментов. Среди них: царские анналы<sup>7</sup>, хроники важнейших исторических событий, сборники законов, литературные памятники, научные тексты. Литература в целом была анонимна, имена авторов полупоэтичные. Ассиро-вавилонская литература полностью заимствована из шумерских литературных сюжетов, изменены лишь имена героев и богов.

### **Эпос о Гильгамеше**

Самым древним и значительным памятником шумерской литературы является *Эпос о Гильгамеше* («Сказание о Гильгамеше» - «О все видавшем»). История открытия эпоса в 70-х годах 19 века связана с именем *Джорджа Смита*, сотрудника Британского музея, который среди обширных археологических материалов, присылаемых в Лондон из Месопотамии, обнаружил клинописные фрагменты сказания о Потопе. Доклад об этом открытии, сделанный в конце 1872 в Библейском археологическом обществе, произвел сенсацию; стремясь доказать подлинность своей находки, Смит в 1873 году отправился на место раскопок в Ниневии и нашел новые фрагменты клинописных табличек. Дж. Смит умер в 1876 в разгар работы над клинописными текстами во время третьей поездки в Месопотамию, завещав в своих дневниках последующим поколениям исследователей продолжить начатое им изучение эпоса.

<sup>7</sup> *Анналы* - вид *хроники*, отличающийся сжатым изложением событий.



Эпические тексты считают Гильгамеша сыном героя Лугальбанды и богини Нинсун. «Царский список» из Ниппура — перечень династий Двуречья — относит правление Гильгамеша к эпохе I династии Урука (к. 27–26 вв. до н. э.). Продолжительность правления Гильгамеша «Царский список» определяет в 126 лет.

Существует несколько версий эпоса: шумерская (III тыс. до н.э.), аккадская (конец III тыс. до н.э.), вавилонская. «Эпос о Гильгамеше» изложен на 12 глиняных таблицах<sup>8</sup>. По мере развития сюжета эпоса образ Гильгамеша меняется. Сказочный герой-богатырь, похваляющийся своей силой, превращается в человека, познавшего трагическую быстротечность жизни. Могучий дух Гильгамеша восстает против признания неизбежности смерти; лишь в конце своих странствий герой начинает понимать, что бессмертие ему может принести вечная слава его имени.

Шумерские сказания о Гильгамеше являются частью древней традиции, тесно связанной с устным творчеством и имеющей параллели с сюжетами других народов. В эпосе содержится одна из древнейших версий о Всемирном потопе, известная по библейской книге Бытия. Интересно также пересечение с мотивом греческого мифа об Орфее.

### *Музыкальная культура*

Сведения о музыкальной культуре имеют самый общий характер. Музыка входила в качестве важнейшей составляющей во все три пласта искусства древних культур, которые можно выделить в соответствии с их назначением:

- Фольклор (от англ. Folk-loge – народная мудрость) – народное песенно-поэтическое творчество с элементами театрализации и хореографии;
- Храмовое искусство – культовое, богослужбное, выросшее из ритуальных действий;
- Дворцовое – светское искусство; его функции – гедонистическая (доставлять удовольствие) и церемониальная.

Соответственно музыка звучала во время культовых и дворцовых церемоний, на народных празднествах. Мы не имеем возможности восстановить ее. Лишь только отдельные рельефные изображения, а также описания в древних письменных памятниках позволяют делать определенные обобщения. Например, часто встречаемые изображения *арфы* дают возможность считать ее популярным и почитаемым музыкальным инструментом. Из письменных источников известно, что в Шумере и Вавилоне почитали

---

<sup>8</sup> I таблица рассказывает о царе Урука Гильгамеше, безудержная удаля которого причиняла много горя обитателям города. Решив создать ему достойного соперника и друга, боги слепили из глины Энкиду и поселили его среди диких зверей. II таблица посвящена единоборству героев и их решению употребить во благо свои силы, нарубив в горах драгоценный кедр. Их сборам в дорогу, путешествию и победе над Хумбабой посвящены III, IV и V таблицы. VI таблица близка по содержанию к шумерскому тексту о Гильгамеше и небесном быке. Гильгамеш отвергает любовь Инанны и укоряет ее за вероломство. Оскорбленная Инанна просит богов создать чудовищного быка, чтобы уничтожить Урук. Гильгамеш и Энкиду убивают быка; не в силах отомстить Гильгамешу, Инанна переносит свой гнев на Энкиду, который слабеет и умирает. Рассказ о его прощании с жизнью (VII таблица) и плач Гильгамеша по Энкиду (VIII таблица) становятся переломным моментом эпического сказания. Потрясенный гибелью друга герой отправляется на поиски бессмертия. Его странствия описаны в IX и X таблицах. Гильгамеш скитается в пустыне и достигает гор Машу, где люди-скорпионы стерегут проход, через который восходит и заходит солнце. «Хозяйка богов» Сидури помогает Гильгамешу найти корабельщика Уршанаби, переправившего его через гибельные для человека «воды смерти». На противоположном берегу моря Гильгамеш встречает Утнапиштима и его жену, которым в незапамятные времена боги подарили вечную жизнь. XI таблица содержит знаменитый рассказ о Потопе и строительстве ковчега, на котором Утнапиштим спас от истребления человеческий род. Утнапиштим доказывает Гильгамешу, что его поиски бессмертия тщетны, поскольку человек не в силах победить даже подобие смерти — сон. На прощание он открывает герою секрет растущей на дне моря «травы бессмертия». Гильгамеш добывает траву и решает принести ее в Урук, чтобы дать бессмертие всем людям. На обратном пути герой засыпает у источника; поднимаясь из его глубин змея съедает траву, сбрасывает кожу и как бы получает вторую жизнь. Известный нам текст XI таблицы заканчивается описанием того, как Гильгамеш показывает Уршанаби воздвигнутые им стены Урука, надеясь, что его деяния сохранятся в памяти потомков.

*флейту*. Звук этого инструмента, по мнению шумерцев, был способен возвращать к жизни умерших. По-видимому, это было связано с самим способом звукоизвлечения – дыханием, которое считалось признаком жизни. На ежегодных праздниках в честь Таммуза – вечно воскрешающего бога – звучали флейты, олицетворяя воскресение. На одной из глиняных табличек было написано: «В дни Таммуза играйте мне на лазоревой флейте...»

## Египетская культура

Египетская цивилизация, непрерывно просуществовавшая длительный срок, оставила большой след в культуре человечества. В период Раннего царства (ок. 3000-2800 до н. э.) уже существовала письменность. Древнее царство (2800-2250 до н. э.) — эпоха строительства пирамид. 2250-2050 до н. э. — период распада Египта на отдельные образования — номы. В 2050-1700 до н. э. в период Среднего Царства появляются изделия из бронзы. Вторжение кочевников-гиксосов ок. 1700 до н. э. начинает период второго распада (до 1580-е гг. до н. э.). В эпоху Нового Царства (ок. 1580 — ок. 1070) появляются первые изделия из железа, Египет достигает вершин политического могущества. В этот период строятся огромные храмовые комплексы. В период правления фараона-реформатора Эхнатона египетское искусство слегка отходит от застывших канонов, достигая вершин одухотворенности образов. Период ок. 1070 — 332 до н. э. (поздний период) — сложное время, когда Египет неоднократно оказывается под властью завоевателей: Ливийской династии, «Эфиопской» (Куш) династии. В 671 до н. э. его завоевывает Ассирия. Освобождает страну фараон Псамметих I с помощью греческих наемников. В этот период устанавливаются тесные связи с Грецией, основываются греческие колонии. В 525 до н. э. Египет завоевывают персы. В конце 5 в. Египет освобождается от них, но в 341 до н. э. вновь подпадает под власть Персии. В 332-31 страна под властью Птолемеев становится частью эллинистического мира. В 30 до н. э. Египет становится римской провинцией, после распада Римской империи в 395 н. э. он отошел к Восточной Римской империи (Византии).

### Пирамиды

Период правления 3 – 8 династий называется *Старым (или Древним) Царством*, его эпоха продолжалась на протяжении большей части 3 тысячелетия. В это время в Египте значительно окрепла и упрочилась царская власть, свидетельство тому — самые знаменитые памятники древнеегипетской цивилизации, колоссальные царские пирамиды, возведенные царями 4 династии — Хуфу (Хеопсом), Хафра (Хефреном) и Менкаура (Микерином). Самая первая египетская пирамида была сооружена еще в начале 3 династии для фараона Джосера. Она представляла собой 6 прямоугольных уступов, поставленных друг на друга и повторявших формы ранних гробниц. Сохранилось имя зодчего этой пирамиды — Имхотеп. Впоследствии он был обожествлен и почитался в Египте как покровитель наук и искусств.

Величайшая древнеегипетская пирамида, *пирамида Хуфу*, имела высоту более 146 метров, длина каждой стороны ее основания превышала 230 метров. От более ранних пирамид ее отличал не только масштаб, но и невиданное прежде совершенство кладки.

Однако при всей своей грандиозности древнеегипетские пирамиды были лишь частью сложного погребального комплекса, в который входили также поминальные храмы и вынесенные к самой границе пустыни храмовые преддверия, соединявшиеся с храмами длинными каменными переходами.

Последующие династии отказались от строительства огромных пирамид, требовавшего крайнего напряжения сил всего населения и истощавшего ресурсы страны. Начиная с 5 династии, царские гробницы стали значительно ниже и строились менее основательно, однако со времени последнего царя этой династии, Унаса, внутри пирамид на стенах ходов и склепов стали высекать заклинания, связанные с заупокойным культом. Благодаря этим надписям мы знакомы с представлениями эпохи Старого Царства о загробном мире, а также со сложной системой египетских погребальных обрядов.

### Культура в период Среднего и Нового царства

От *Среднего Царства* до нас дошли несколько математических папирусов (Московский, Ринд и др.), лечебные пособия и справочник-словник, содержащий более 300 наименований различных масел, растений, животных, зерна, частей тела и т.д. Благодаря оживлению и усложнению хозяйственной жизни в

египетской письменности выработался новый тип скорописи (деловое иератическое письмо), отличной от староегипетских почерков и иероглифического письма.

Заупокойные ритуалы, имевшие у египтян огромное значение и составлявшие одну из важнейших черт древнеегипетской культуры, стали доступны не только вельможам, но и людям среднего достатка: необходимые культовые тексты и изображения перестали высекать на стенах гробниц и начали писать на стенках саркофагов.

Наивысшего расцвета своего могущества Египетское государство достигло в середине 15 в. до н. э.: оно простиралось от четвертых нильских порогов до Северной Сирии. Столица Египта переместилась в Фивы. Главное святилище Амона в Фивах — Карнакский храм — превратился в пышное сооружение, свидетельствующее о мощи и богатстве Нового Царства. Грандиозный масштаб храмового строительства был отличительной чертой этой эпохи. В то же время фараоны 18 династии окончательно порвали с традицией сооружения погребальных пирамид и перенесли царский некрополь в Долину Царей — пустынное ущелье к западу от Фив (что не спасло подавляющее большинство гробниц от разграбления). В годы правления Тутанхамона столица Египта переместилась в Мемфис. Тутанхамон, умерший совсем молодым, стал самым известным древнеегипетским правителем благодаря тому обстоятельству, что его гробница, единственная среди погребений древнеегипетских фараонов, осталась неразграбленной, и ее богатейшая погребальная обстановка дошла до нас почти полностью, став одной из крупнейших археологических сенсаций 20 века.

### ***Мумификация и изобразительный канон в рельефе.***

Практика мумификации тел умерших существовала на протяжении всей древнеегипетской истории и была одной из главных особенностей египетской культуры. Сохранение тела являлось необходимым требованием воскресения в загробном мире и обретения вечной жизни. Готовая мумия обертывалась льняными бинтами, между которыми помещались многочисленные амулеты, предназначенные оберегать умершего от враждебных демонов преисподней. Украшенную портретной маской мумию укладывали в деревянный расписной гроб (или несколько гробов), а затем в массивный каменный саркофаг. Пышность погребения и количество погребальной утвари варьировалось в зависимости от социального и имущественного положения покойного.

Стены гробниц, заупокойных храмов, колонны, саркофаги, обелиски были украшены огромным количеством рельефов и росписей. Характерными особенностями изобразительного канона в рельефе являются:

- Построчное размещение сюжетных сцен (разделение плоскости на горизонтальные пояса);
- Композиционная организация сцен на основе упорядоченности, например, при изображении шествия фигуры располагаются одна за другой, через одинаковые интервалы, с повторяющимися жестами;
- Разномасштабность фигур (например, фараон – самая крупная фигура);
- Изображение человека: голова и ноги в профиль, а торс и глаза – в фас; вся фигура обрисовывалась единой линией;
- То, что находится дальше, изображается выше;
- Единство изображений и иероглифических надписей.

### ***Письменность. Литература.***

Очень рано в древнем Египте сформировалась самобытная письменность в виде иероглифики, ставшей отличительной особенностью всей древнеегипетской культуры примерно с 3000 г. до н. э. Первоначальной основой письменности была *пиктография* – картинное письмо. Изображение имело особый смысл: священный знак-образ обладал, по мнению древних египтян, животворной силой. *Создать изобразительный знак предмета означало, сберечь и увековечить его жизненную силу.* Письменность, как и искусство, была частью религии, делом жрецов. Она развивалась от

пиктографии к идеографии (где рисунок обозначал слово или понятие), а затем к слоговому и алфавитному письму. Изобразительные значки при этом все больше упрощались, схематизировались и, в конце концов, теряли сходство с предметом.

Вся древнеегипетская литература, документы и письма были записаны на папирусе<sup>9</sup>, который являлся основным писчим материалом древних египтян. Однако грамотность была доступна весьма ограниченному слою людей, так как требовала длительного обучения и материальных затрат, поэтому должность писца считалась очень престижной и доходной. Сохранившиеся школьные поучения призывают ученика быть писцом и восхваляют положение писца в противоположность всем другим профессиям. «Будь писцом! Это избавит тебя от грязной работы, защитит от труда непосильного. Не будут стоять над тобой многочисленные хозяева и бесчисленные надсмотрщики. Писец сам не делает ничего и лишь надзирает над всеми работами на земле Египта. Заметь себе это!», — такова мораль наставления писцу.

Расцвет литературы приходится на период Среднего царства. Существовали различные жанры: сказки, поучения, мифы, повести (например, «История Синухета» - автобиографическая повесть), гимны в честь богов, поэзия.

#### **«Книга мертвых»**

«Книгой мертвых» назывались древнеегипетские религиозные тексты, которые помещались в захоронения, чтобы оградить покойника и напутствовать его в загробной жизни. «Книга мертвых» составлялась, начиная с периода Нового царства (16 в. до н. э.) и до конца истории Древнего Египта. Богато иллюстрированные тексты писались на листах папируса и вкладывались в пелены мумий. Очень часто под «Книгой мертвых» подразумевают и тексты аналогичного предназначения, но более ранние: «Тексты пирамид» — древнейшие из известных — вырезались на стенах пирамид фараонов 5 и 6 династий Древнего царства (26-23 вв. до н. э.); «Тексты саркофагов» вырезались на саркофагах Среднего царства (21-18 вв. до н. э.). «Книга мертвых» является одним из основных источников по египетской мифологии.

#### **Религиозные представления**

Религия в Древнем Египте играла большую роль. Царствование фараонов в течение 3000 лет над Египтом было одним из главных принципов древнеегипетской религии, так как именно фараон-египтянин считался гарантом порядка и гармонии в стране (принципа маат); и он же был ответственным за благосостояние государства и за правильное отправление культов многочисленных богов. Среди божеств (всего насчитывается около 2000) особое значение приобрело солнечное божество – бог Ра (в эпоху Нового царства объединяется с Амоном). Воплощением солнечного божества, побеждающего силы мрака, в древнеегипетской мифологии был Гор - покровитель власти фараона, сын Осириса<sup>10</sup> и Исиды<sup>11</sup>. Изображался в виде сокола или человека с головой сокола.

Интересно, что в египетском пантеоне богов органично переплелись ранние, тотемические представления и культ различных явлений природы. Внешний облик богов соединяет в себе черты человеческого существа и животного (например, человек с

<sup>9</sup> В долине Нила, в его устье, вдоль берегов его многочисленных рукавов, в медленно текущей воде, растут обширные заросли папируса — травянистого растения, из которого уже в древности изготавливали писчий материал. В Древнем Египте, во времена Птолемея, папирус считался царским растением, и его специально выращивали. Стебли папируса шли в пищу, из них изготавливали ткани, циновки, плоты. В начале третьего тысячелетия до нашей эры из папируса стали делать писчий материал. Для его изготовления стебли папируса разрезали на узкие продольные полосы, которые выкладывали в виде листа, и спрессовывали. Высушенные листы склеивали в свиток. Папирус имел почти белый цвет, но со временем темнел и терял прочность.

<sup>10</sup> Осирис (Озирис, грецизир. форма древнеегипет. Усир) - бог умирающей и воскресающей природы, брат и супруг Исиды, отец Гора, покровитель и судья мертвых.

<sup>11</sup> Исиды (Изида) - супруга и сестра Осириса, мать Гора, олицетворение супружеской верности и материнства; богиня плодородия, воды и ветра, волшебства, мореплавания, охранительница умерших. Изображалась женщиной с головой или рогами коровы.

головой сокола, кошки, львицы, ибиса, обезьяны и т.д.). Животные считались священными, им оказывались соответствующие почести; после смерти их бальзамировали и погребали в саркофагах. Храмы выполняли функцию земного дома божеств. Статуя бога или богини, находившаяся в храме, была посредником для обращения духа бога к людям. По праздникам статую выносили на священной ладье. Внутри храма могли находиться только жрецы и жрицы. Среди служителей были писцы, певцы, музыканты и некоторые работники.

### **Мистерии**

В период Среднего царства большое развитие получили *мистерии*, выросшие на основе обрядов в честь бога Осириса. Согласно мифу, бог плодородия Осирис был когда-то царем Египта и научил египтян возделывать землю и сажать сады. Он был убит своим ревнивым и завистливым братом Сетом. Сын Осириса Гор вызвал Сета на поединок и победил его. После этого он воскресил Осириса, дав ему проглотить вырванное у Сета око. Он не остался на земле, а стал править миром мертвых. По одной из версий, Осириса оживила Исида.

Постановки мистерий (по сведениям Геродота) осуществлялись в 16-ти городах Египта. Участники действия лепили изваяние Осириса, рядом с которым стояли Исида и его сестра Нефтида в траурной одежде и с распущенными волосами. В своих причитаниях они умоляли Осириса вернуться к жизни. Осирис возрождался в процессе обрядов (поисков, оплакивания, погребения, «великого боя»).

В период Среднего царства в богослужение были допущены инструменты, поощрялось обучение музыке и танцам. В последствии в период Нового царства инструментальная музыка изгоняется из храма; порицается и обучение музыке и танцам.

Прогрессирует военная музыка.

### **Музыка**

В целом, музыка в Египте, как и в Шумере, развивалась в храмах, во дворцах и в народном быту. Большую роль она играла в заупокойных обрядах, которые в эпоху Нового царства (строительства храмовых комплексов) приобрели характер длительных торжественных процессий. В рельефах и росписях часто встречаются многочисленные *изображения музыкантов*. Это практически единственный фактологический материал, дающий представление о древнеегипетской музыке. Древнейшим ударным инструментом были деревянные колотушки, которыми отбивали такт. В различных музеях мира хранятся древние египетские музыкальные инструменты: арфа (число струн от 6 до 22), деревянные флейты и барабаны (во Флоренции и Лувре), набл (струнный инструмент с длинным грифом – в Берлине). Большинство исследователей склоняются к тому, что *древнеегипетская музыка была одноголосной*.

## **Индийская культура**

### **Хараппская цивилизация**

В 1920-х годах археологи открыли в долине реки Инд остатки древнейшей цивилизации на территории Индии. Это было неожиданностью для науки. По названию одного из крупнейших своих памятников она получила название *хараппской* (сер. 3-го — 1-я пол. 2-го тыс. до н. э). Сохранились руины городов, крепостей, морских портов и др. Всего найдено около пятисот поселений древних индусов.

Хараппа - один из центров хараппской цивилизации в Пенджабе (Пакистан). Руины позволяют реконструировать укрепления, дома, хозяйственные постройки из кирпича, керамические изделия и др. Основу хозяйственной деятельности составляло земледелие, скотоводство, занятия ремеслами. Раскопки в *Мохенджо-Даро* (древнее название города неизвестно) велись в течение многих лет. Город состоял из двух частей: цитадели, возведенной на возвышении — глиняной платформе, и «нижнего города», где жили рядовые горожане. В цитадели раскопано большое здание, видимо, дворец правителя, а также прямоугольный бассейн. Ученые считают, что этот город был центром древнего государства, в котором большую власть имели жрецы, и в бассейне совершались ритуальные омовения.

Город был четко распланирован, главные улицы имели ширину до 10 метров и пересекались под прямыми углами. Удивление археологов вызвала обнаруженная здесь совершенная система водопровода и

стока грязной воды. Городские дома построены из обожженных кирпичей, многие из них были двухэтажными. Богатство этой цивилизации было основано на земледелии; в Мохенджо-Даро и других городах обнаружены большие зернохранилища. Индская цивилизация обладала высокоразвитой культурой. При раскопках были найдены своеобразные скульптуры: наиболее известны каменная статуэтка бородатого царя или жреца, а также бронзовая фигурка танцовщицы. Эти скульптуры изображают людей с раскосыми глазами и большими выпуклыми губами — считается, что жители индских городов принадлежали к австралоидной расе и родственны современному населению Южной Индии, тамилам. Среди находок археологов особенно интересны печати — прямоугольные, с рельефным изображением животных и богов, а главное — надписями. Письменность Мохенджо-Даро пока не расшифрована, и потому мы не знаем языка этой цивилизации, не знаем имен правителей, божеств их религии, нам не известны их предания и законы. В нашем распоряжении лишь немые свидетельства вещей и изображений, открытых археологами.

К середине 1 половины 2 тысячелетия Хараппская цивилизация приходит в упадок. Территория заселяется индоевропейскими племенами, называющими себя *ариями*. Арии основали несколько царств, каждое из которых имело своего правителя. Большинство сведений об ариях содержится в *ведах* (санскр. веда, букв. — знание) — памятниках древнеиндийской литературы (кон. 2-го — нач. 1-го тыс. до н. э.) на древнеиндийском (ведийском) языке. Веды, или ведическую литературу, составляют сборники гимнов и жертвенных формул (Ригведа, Самаведа, Яджурведа, Атхарваведа), теологические трактаты (брахманы и упанишады). Веды — источник сведений по социально-экономической и культурной истории древнейшей Индии.

Характерная черта религиозных представлений — обожествление сил природы. Происхождение большинства богов связано с обожествлением космоса, природы и стихийных явлений. Так, существуют Дьяус (бог неба), Притхиви (богиня земли), Сурья и другие солнечные боги; Агни (огонь), Ушас (богиня утренней зари), Рудра (бог грозы), Ваю (бог ветра), Маруты (боги бури), Сарасвати (персонифицированная река) и другие. Но есть и боги, олицетворяющие абстрактные понятия: Арьяман (гостеприимство), Бхага (доля), Шраддха (вера), Вач (богиня речи); есть боги-ремесленники (Тваштар, Вишвакарман), боги, тесно связанные с ритуалом: Сома (олицетворение жертвенного напитка), Брихаспати (бог-жрец), Агни (в значении бога ритуального огня) и т. д.

Из гимнов «Ригведы», обращенных к богам, большая часть посвящена Индре, который почитался как воин и царь богов. С ним связан основной ведический миф — убийство Вритры, дракона, олицетворяющего безжизненный, инертный изначальный хаос. Убив Вритру, Индра расколол скалу, на которой тот лежал, и выпустил из нее солнце, воды рек, коров и прочие блага жизни (вариант индоевропейского драконоборческого мифа). Его деяние имело космогоническое значение, так как сразу же были установлены трехчастная структура мира (небо, земля, атмосфера), мировая ось и мировой порядок (рита).

Основа культа — жертвоприношение, которое было формой общения человека с богами. Ритуал ведийского жертвоприношения (яджня), исполнявшегося обычно по заказу представителя знати, в первую очередь царя, был разработан до тонкостей, а один из жрецов, называвшийся брахманом, следил за его соблюдением и брал на себя грех допускаявшихся жрецами ошибок и возникавшую во время совершения жертвы нечистоту.

У ариев не было ни храмов, ни постоянных культовых мест. Алтари сооружались на специально выбранных и подготовленных площадках. Укладывались особым образом кирпичи, на них клали жертвенную солому (бархис), которая была местом жертвенных возлияний и сидением для богов. Разводился жертвенный огонь, в который лили сому — галлюциногенный напиток, приготовлявшийся из неизвестного пока растения, молоко, масло, бросали зерна, лепешки. Все это огонь доставлял богам, а те, откликаясь на призывы жрецов, должны были спуститься с небес, принять участие в жертвоприношении и выполнить обращенные к ним просьбы.

Среди ведийских ариев было широко распространено поклонение предкам (питары, питри), которые мыслились вечно существующими телесно в некоем неопределенном месте, иногда называвшимся высшим небом. Главой их был Яма, первый умерший

человек, которого в «Ригведе» всегда называют царем; впоследствии он становится индуистским богом смерти. Предков надлежало постоянно ублажать подношениями и совершать для них поминальные обряды (шраддха), иначе они могли вмешаться в дела живых и нанести им вред. Наличие веры в предков показывает, что древние арии были далеки еще от идеи перерождения и колеса самсары.

### **Ведическая литература**

«*Ригведа*» (веда гимнов) - собрание преимущественно религиозных гимнов, первый известный памятник индийской литературы. Оформился к 10 в. до н. э. Это наиболее древняя и значительная из вед, ценный источник для изучения древнеиндийской истории и мифологии. Состоит из 10 книг, объединивших 1028 гимнов.

«*Атхарваведа*» — сборник заговоров, заклинаний, магических формул, которые должны были защитить человека от всевозможных бед и несчастий, в том числе болезней, неудач, всякого рода порчи или козней злых духов и демонов.

«*Махабхарата*»<sup>12</sup> — старшая из двух великих эпоев древней Индии. Время, к которому восходят основные ее сказания, время ее «героического века» — рубеж II и I тыс. до н. э., эпоха межплеменных войн и образования первых государств в долине Ганга. Процесс циклизации этих сказаний и сложения целого эпоса завершается, по-видимому, к середине I тыс. до н. э. (не позднее IV в. до н. э., во всяком случае), письменная же фиксация «Махабхараты» может быть отнесена к III — IV вв. н. э. Длительность устного бытования привела к чрезвычайному «разбуханию» поэмы. Причем это «разбухание» происходило не только за счет обрастания основного сказания новыми эпизодами, но и за счет наслоения на него внесюжетного материала — других сказаний и эпических циклов, и, прежде всего обширных рассуждений и диалогов религиозно-философского содержания. Проникновение последних в поэму объясняется тем, что «Махабхарата» уже во второй половине I тыс. до н. э. начинает усваиваться жреческой (брахманской) средой и использоваться ею в религиозной практике. В брахманской же среде была, очевидно,

---

<sup>12</sup> Сюжетный центр поэмы образует распря, расколовшая род властителей могущественного племени куру, род бхаратов, как его обычно называют в поэме («Махабхарата» — «Сказание о великой битве бхаратов»). Две группы героев, противостоящие друг другу, — это пятеро сыновей умершего вскоре после их рождения царя Панду (Юдхиштхира, Бхима, Арджуна, Накула и Сахадева) и их двоюродные братья, сто сыновей царя Дхритараштры, старшего из которых звали Дурьйодханой. Первых эпос собирательно именует Пандавами, вторых — Кауравами. Другом и помощником Пандавов является их двоюродный брат по матери Кришна. Одним из главных соратников Кауравов становится Карна, сводный брат Пандавов, до брака рожденный их матерью Кунти от бога Солнца, брошенный ею и воспитанный приемными родителями (ни Панданы, ни Карна не подозревают о своем родстве). Симпатии сказителей эпоса — на стороне Пандавов. Все они, считаясь сыновьями Панду, в действительности рождены богами. Воплощением бога Вишну считает эпос и их союзника Кришну. Напротив, Кауравы — воплощение демонов, они неправедны, и родовой конфликт вызван их завистью и неоправданными притязаниями Дурьйодханы на престол, по праву принадлежащий Юдхиштхире. Ненависть Кауравов к Пандавам возникает уже в детстве, но ситуация становится особенно острой после достижения братьями совершеннолетия. Козни Дурьйодханы, пытающегося заманить Пандавов в ловушку, не увенчиваются успехом, а после того как Пандавы женятся на царевне сильного племени панчалов — Драупади, Кауравам приходится примириться с ними. Братья делят между собой царство; в одной половине царем становится Юдхиштхира, в другой — Дурьйодхана. Но Кауравы не успокаиваются на этом. Мечтая завладеть всем царством, Дурьйодхана вызывает Юдхиштхиру на игру в кости. Игра, которая происходит в собрании старейшин племени куру, завершается полным поражением Юдхиштхиры: он проигрывает и царство, и все свои богатства, и себя с братьями, и их общую жену Драупади. Кауравы торжествуют победу. Они силой приводят в собрание Драупади и подвергают ее оскорблениям, чего Пандавы уже никогда не могли им простить. Впрочем, результаты игры по настоянию собрания аннулируются. Игра повторяется на тех условиях, что проигравшая сторона на 13 лет лишится царства и удалится в изгнание. Проигрывает опять Юдхиштхира. 13 лет проводят Пандавы в изгнании, соблюдая условия игры. Но по истечении этого срока Дурьйодхана отказывается вернуть им царство. Обе стороны собирают союзников, и две огромные армии сходятся на поле Куру, чтобы решить их спор. Великая битва длилась 18 дней. С величайшим трудом удалось Пандавам вырвать победу и истребить своих противников. Юдхиштхира возвращает себе престол и много лет мудро правит царством. Но, в конце концов, решив, что настало время покинуть мир, он сажает на престол внука Арджуны и вместе с братьями и Драупади отправляется к космической горе Меру, чтобы, взойдя на нее, вступить в царство богов.

осуществлена и запись поэмы, что довершило процесс ее превращения в полуэпopeю, полурелигиозную книгу, какой она и дошла до нашего времени.

«*Рамаяна*»<sup>13</sup> сложилась, как полагают, около II в. до н. э. в восточных районах Северной Индии (территория древних государств Кошала и Видеха). Как и «*Махабхарата*», «*Рамаяна*» была записана в первых веках н. э. (возможно, также в III—IV вв.). Но в отличие от «*Махабхараты*», письменная редакция «*Рамаяны*» была осуществлена, как можно полагать, образованным сказителем, близким к придворным кругам. Оставаясь в целом верным своему традиционному искусству, он в то же время попытался ответить новым требованиям в области поэтического стиля, господствовавшим в придворной среде его времени. Отсюда относительная психологизация поведения героев, внимание к разработке лирических тем (особенно в плачах и причитаниях разлученных супругов), пространные, проникнутые лирической образностью описания природы, известное размывание формульного языка и другие черты литературности, свойственные «*Рамаяне*» и сближающие ее с литературной эпической поэмой первых веков н. э.

### *Музыка*

Музыка в Древней Индии составляла триединство пения, танца и инструментальной музыки. Широкое развитие получила ритуальная музыка. Считается, что индийская музыка была одноголосна. Основной звукоряд, принятый в музыкальной теории, – семиступенный: са – ри – га – ма – па – дха – ни. В одном из трактатов (около 5 века н.э.) изложена «*система шрути*» (санскр., букв. — то, что может быть услышано), согласно которой октава делилась на 22 неравных тона, соответственно многообразным оттенкам выразительности. Величина шрути равна приблизительно четверти тона. Каждый тон мог стать началом нового звукоряда.

Инструменты, использовавшиеся в практике, весьма разнообразны – это *барабаны*, *колокольчики*, *бубенцы*, *гонги*, *раковины*; основной ударный инструмент – *табла* (напоминает маленькие литавры). Среди других инструментов популярностью пользовались *флейта*, *саранга* (смычковый струнный инструмент с кожаной верхней декой, где были струны играющие – 3 или 4 и резонирующие – от 11 до 41), *ситар* (семиструнный щипковый), *вина* (царица инструментов, семиструнный щипковый инструмент с двумя тыквенными резонаторами под грифом).

К концу «ведийского периода», во второй половине I тысячелетия до н.э. образовалась общиндийская держава – *империя Маурьев (317-180 г. до н.э.)*. В этот период оформляется одно из мировых религий – *буддизм*.

---

<sup>13</sup> Несмотря на позднее происхождение поэмы, сюжетная основа ее очень архаична и обнаруживает несомненную близость к сказке. Царь Кошала Дашаратха решает помазать на престол своего старшего сына, доблестного Раму. Но этому мешает одна из жен Дашаратхи, Кайкейи. Когда-то Кайкейн спасла Дашаратху от смерти, и в награду за это он пообещал исполнить два ее желания. Теперь, во исполнение данного ей слова, Кайкейи требует от царя возведения на престол ее сына Бхараты и четырнадцатилетнего изгнания Рамы. Царь не может нарушить обещания, и Рама, послушный воле отца, покидает столицу царства Айодхью. Вместе с ним в изгнание уходят его младший брат Лакшмана и прекрасная жена Сита. Одевшись в платья отшельников, они вступают в огромный лес Дандака, кишасший людоедами — ракшасами. Подвиги Рамы, в жестоких схватках уничтожившего многих могучих ракшасов, навлекают на него гнев их властелина, десятиглавого Раваны. Чтобы наказать Раму, Равана похищает Ситу и уносит ее в свое царство на далекий остров Ланку. В поисках исчезнувшей Ситы Рама и Лакшмана попадают в царство обезьян. Царь обезьян обещает Раме свою помощь. Обезьяны узнают, где находится Сита, и строят мост, по которому их армия, возглавляемая Рамой, пересекает океан и вступает на Ланку. Здесь разыгрывается кровопролитная битва. Ракшасы разбиты, Равана убит, и так как срок изгнания уже истек, братья вместе с Ситой возвращаются в Айодхью, где Бхарата с радостью уступает Раме законно принадлежащий ему престол.



## Китайская культура

Китай является уникальной страной, где культурная и государственная преемственность существуют со 2-го тысячелетия до н. э. В древности Китай был изолирован в географическом отношении, отрезан от остального мира морем, горами, огромными пустынями и степями Центральной Азии. Насколько известно, прямых контактов с западными странами не было вплоть до 2 века до н. э.. Первые земледельческие поселения относят к 5 тысячелетию до н.э. Около 2500 г. до н.э. складывается одна из первых династий – культура Луншань. Известные ранние образцы китайской письменности найдены на гадательных костях и относятся ко времени династии Шан (ок.1766-1027 гг. до н.э.).

### Музыка

Музыка в Китае выполняла важную социальную функцию: «Слова могут обманывать, люди могут претворяться, только музыка не способна лгать», - утверждали древние китайцы.

Наиболее значительное укрепление данного положения связано с распространением конфуцианства. Конфуций [Кун-цзы] (ок. 551-479 до н. э.) – один из самых известных древнекитайских мыслителей, его основные взгляды изложены в книге «Лунь юй» («Беседы и суждения»). Согласно конфуцианству, музыка представляла собой микрокосмос, воплощающий великий космос. Конфуций утверждал, что прекрасная музыка способствует истинному государственному устройству. «Если хотите знать, как страна управляется, и какова ее нравственность, прислушайтесь к ее музыке», - говорил он.

В 5-4 вв. до н.э. при дворе существовала должность *дасыюэ*, который ведал исполнением песенной и танцевальной музыки, а также обучением музыкантов и танцоров.

### Музыкальная теория

Уникальны музыкально-теоретические представления, разработанные в этой стране. В Китае была принята музыкальная система – *люй-люй* (изобретение приписывается мифическому правителю Хуан-ди и его придворному музыканту Лиин Луню). В ее основу положен хроматический 12-ти ступенный звукоряд (чисто акустический звукоряд, но не ладовый). Он образовывался при помощи 12 бамбуковых трубок разной величины (каждая последующая была в 1,5 раза больше предыдущей), в результате чего возникала цепь восходящих квинт<sup>14</sup>. Каждая из ступеней системы путем сложной символики связывалась с определенными представлениями из жизни природы, общества и т.д. Например, ступень означала месяц года, час дня, определенный цвет; нечетные звуки воплощали светлые, активные силы неба – ян, четные – темные силы земли - инь. Около 7 в. до н.э. из системы люй-люй было выделено пять важнейших тонов, образовавших пятиступенный звукоряд – *пентатонику*. Они имели не только музыкальный смысл, но олицетворяли явления природы: гром, шум ветра в ветвях, потрескивание дров в огне, журчание ручья. I ступень называлась *гун* – дворец; II – *шан* – беседа, совет; III – *цзюэ* – рог; IV – *чжи* – манифестация; V – *юй* – крылья. Эти же ступени отождествлялись с пятью первоэлементами древней натурфилософии – землей, водой, воздухом, огнем, ветром. Помимо этого, с 5 основными цветами. Имели они и социальную интерпретацию: правитель – чиновники – народ – деяния – объекты. Лад определялся тем, какой из звуков 12 тонового звукоряда играет роль *гунн* и *шан*. Всего в теории существовало 84 ладо-тональности (на практике использовалось меньше). В 5-3 вв. до н.э. появляются два

<sup>14</sup> Темперация – также идея, принадлежащая китайцам. Первоначально ее создал Хэ Чэн-тянь (370-447 гг. н.э.), затем спустя столетия – в 1584 году Чжу Цзай-юй развил принцип темперации и применил для построения духовых инструментов. Он опубликовал свое открытие под заголовком «Новый отчет об изучении камертон-дудок», где предложил математическую формулу, позволяющую все 12 полутонов точно уложить в октаву. В 1595 году иезуит Маттео Риччи услышал доклад Чжу в Нанкине. Дальнейшая история окутана тайной – каким-то образом эти сведения просочились в Европу. Когда в 1620 году умер нидерландский ученый Симон Стевин, в его бумагах обнаружили математическую формулу темперации Чжу. Как она попала к нему – можно только гадать. Тем не менее, к концу 17 века формулу стали активно использовать европейские музыканты.

дополнительных тона – полутон ниже гунн (бяньгун) и полутон ниже чжи (бяньчжи). Но они не приобрели самостоятельного значения.

**Инструменты** Инструменты в китайской музыке применялись самые разнообразные: ударные (кожаный барабан, металлические колокола *чжун*, *до*, *нао*, колокольчики *лин* и др.); духовые - *юэ* (бамбуковая дудка), *сяо* (продольная флейта), *пайсяо* (многоствольная флейта пана), *сяоань* (глиняная окарина/свистковая флейта); *цин* – семиструнный щипковый инструмент (типа цитры), *сэ* (настольные гусли).

**«Книга песен»** Произведения песенно-поэтического творчества китайцев (приблизительно с XI по VI в. до н. э.) объединены в собрание, названное «*Книгой песен*» («*Ши цзин*»). Сохранность материала была обеспечена тем, что уже в начале I тыс. до н. э. в древних школах юношей наряду со стрельбой из лука и управлением колесницей учили песням. Устное предание отобрало и передавало из поколения в поколение определенный свод, продолжавший составлять основу образования и в развитом классовом обществе. В песнях был закреплён исторический, нравственный, эстетический, религиозный и художественный опыт, приобретенный за тысячелетия предшествующего развития. Конфуций (VI–V вв. до н. э.) дал песням следующую характеристику: «Песни развивают воображение, учат наблюдательности, объединяют людей, воспитывают [справедливый] гнев, наставляют в служении, как отцу, так и господину, сообщают много сведений о птицах и зверях, деревьях и травах». Конфуций и его последователи использовали песни для проповеди своего учения. С этой целью свод был соответствующим образом обработан, каждая песня обросла комментарием, толкующим ее содержание в духе конфуцианского учения, а весь свод превратился в иллюстрацию конфуцианских положений. Окончательная запись одного из списков была произведена во II в. до н. э., когда конфуцианство было объявлено «официальной идеологией». Наряду с другими сводами «Книга песен» вошла в «Пятикнижие» — основу конфуцианского учения и в составе канона дошла до нашего времени.

Сборник включает простейшие трудовые песни, все содержание которых заключено в названии повторяющегося действия; песни-заклинания тотемов; календарно-обрядовую поэзию древнего типа; круг песен, примыкающий к свадебной и похоронной обрядности; эпические песни - среди них мифические, героические, исторические; культовые гимны; наконец, лирику с разработанной системой художественных средств и политическую дидактику, представляющую собой плод анонимных, но уже ощутимо присутствующих авторов.

Произведения, составляющие свод, типичны для синкретического искусства. Все они исполнялись под музыкальный аккомпанемент, пелись и плясались одновременно, так что перевод «ши» словом «песня» достаточно условен. В первом китайском трактате по поэтике, получившем название «Большое предисловие к «Книге песен» (II в. до н. э.), говорится: «Ши рождаются душевным волнением. В сердце — это душевное волнение, облеченное в слова - ши. Чувства возникают внутри, а форму обретают в словах. Слов не хватает - вздыхают, вздохов не хватает - протяжно запевают, протяжного пения не хватает - непроизвольно руки начинают делать танцевальные движения, а ноги - притоптывать». Недаром Бань Гу (I в. н. э.), описывая сильное душевное волнение Ли Лина, провожающего на родину Су У, говорит: «Лин начал делать танцевальные движения, а в песне его пелось...». Иными словами, ши — это не стихи, а произведения, в которых слиты воедино слово, музыка (напев) и танцевальный жест, и такими они оставались, по крайней мере, до первых веков нашей эры.

На протяжении всей последующей истории Китая «Книга песен», вследствие своей принадлежности канону, входила в образовательный минимум китайцев и служила неисчерпаемым источником вдохновения для позднейших поэтов.

# **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ**

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ

**3-е тысячелетие до н. э.** - на островах Эгейского моря, на острове Крит и в материковой Греции сложилась *эгейская, или крито-микенская* культура.

**XI – VIII вв. до н.э.** – *гомеровская Греция*.

**VII – VI вв. до н.э.** – *греческая архаика*.

**V – IV вв. до н.э.** – *греческая классика*.

**IV – II вв. до н.э.** – *эллинистическое искусство*.

**II в. до н.э. – V в. н.э.** – *римское искусство*.

## ХРОНОГРАФ

**VIII в. до н.э.** – время создания эпических поэм Гомера «Илиада» и «Одиссея».

**776 г. до н.э.** – первые Олимпийские игры.

**7-6 вв. до н.э.** - складывается тип греческого храма с *целлой*<sup>15</sup>, окруженной со всех сторон колоннадой; формируются два основных ордера греческой архитектуры: дорический и ионический.

**600 г. до н.э.** – коринфский поэт *Арион* «изобрел трагический строй».

**534 г. до н.э.** – *Фестис* в Афинах вводит актера.

**486 г. до н.э.** – впервые в программу состязаний введена *комедия*.

**444/443-429 гг. до н.э.** – период расцвета Афин во время правления Перикла.

**27 год до н.э.** – Рим становится империей.

**476 г.** – падение Западной Римской империи.

---

<sup>15</sup> *Целла (наос)* - главное помещение (святилище) античного храма, где находилось скульптурное изображение божества.

«Всякое размышление о судьбах нашего искусства приводит нас к установлению связи его с искусством греков»  
Р. Вагнер.

**Античность** (от лат. antiquus — древний) - в широком смысле слова термин, равнозначный русскому «древность», в узком и более употребительном значении — греко-римская древность.

**Античное искусство** - название, возникшее в эпоху Возрождения, для определения древнегреческого и древнеримского искусства. Зародилось в южной части Балканского полуострова, на островах Эгейского архипелага и западном побережье Малой Азии и пережило наивысший расцвет в Древней Греции в 5-4 вв. до н. э. В эпоху эллинизма его влияние распространилось на обширные территории, прилегающие к Средиземному и Черному морям, а также на Ближний и Средний Восток (вплоть до Индии), где сложились местные школы эллинистического искусства. Традиции древнегреческого и эллинистического искусства получили новое развитие в искусстве Древнего Рима. Лучшие произведения античного искусства, воплотившие в классически ясных, возвышенных формах высокие гуманистические идеалы, обычно связываются с представлениями о художественном совершенстве и недостижимом художественном образце.

## Общая характеристика художественной культуры Античности.

### **Крито-микенская культура**

Восточное Средиземноморье - один из древнейших очагов возникновения цивилизаций, колыбель собственно европейской культуры. В 3-м тысячелетии до н. э. на островах Эгейского моря, на острове Крит и в материковой Греции сложилась во многом единая культура - *эгейская, или крито-микенская*. Главным источником знаний о критской (минойской) культуре остается открытый А. Эвансом *Кносский дворец* и другие дворцовые комплексы на острове Крит. Этот дворец представляет собой сложный комплекс жилых, хозяйственных и ритуальных помещений. На стенах дворцов сохранились многочисленные фрески, изображающие различные стороны жизни минойского общества, в том числе и знаменитые «игры с быком», для которых, возможно, был предусмотрен открытый двор в центральной части дворца. В помещениях дворца был обнаружен значительный (ок. 5000 табличек) архив, содержащий главным образом хозяйственные документы.

Микенскую культуру создали греки-ахейцы, и многие ее достижения (фресковая живопись, фасоны одежды и виды оружия, канализация и водопровод) были заимствованы у минойской культуры. Наиболее значительными памятниками микенской культуры являются комплекс шахтных могил на северо-востоке Пелопоннеса, где было найдено большое количество различных изделий (в том числе знаменитая «маска Агамемнона»), дворцы, подобные критским (в Пилосе), и циклопические оборонительные сооружения (Тирифская цитадель).

Крито-микенская цивилизация погибла, видимо, в результате взрыва вулкана и землетрясения на острове Санторин (Тира).

### **Гомеровская Греция «Одиссея» и «Илиада»**

*Гомеровская Греция (XI – VIII вв. до н.э.) - Древняя Эллада*. Это был период перехода к раннерабовладельческому государству. Памятники зодчества и скульптуры этого времени почти не сохранились. Однако археологами было найдено большое количество гончарных предметов с геометрическими узорами.

Период назван по имени древнегреческого эпического поэта Гомера, которому со времен античности приписывается авторство «Илиады», «Одиссеи» и других произведений.

Биографические сведения о Гомере, приводимые античными авторами, противоречивы и маловероятны. Легенды рисуют Гомера слепым странствующим певцом, одним из аэдов<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Рансод* (аэд) [*< греч. rhapsōdos < rhapsō сшиваю + oîdē песнь*] - странствующий певец, исполнявший под аккомпанемент лиры эпические песни.

Относительно времени жизни Гомера античные ученые приводили различные даты, начиная с 12 в. до н. э. (после Троянской войны) и кончая 7 в. до н. э.; широко бытовала легенда о поэтическом состязании между Гомером и Гесиодом. Как полагают большинство исследователей, гомеровские поэмы были созданы в Малой Азии, в Ионии в 8 в. до н. э. на основании мифологических сказаний о Троянской войне. В древности Гомеру приписывали комические поэмы «Маргит» и «Война мышей и лягушек», цикл произведений о Троянской войне и возвращении героев в Грецию: «Киприи», «Эфиопида», «Малая Илиада», «Взятие Илиона», «Возвращения» (т. н. «киклические поэмы», сохранились лишь небольшие фрагменты). Под названием «Гомеровские гимны» существовало собрание из 33 гимнов богам.

«Илиада» и «Одиссея» – первые дошедшие до нас памятники греческой художественной литературы. Поэмы посвящены событиям, связанным с походом греков-ахейцев против жителей малоазиатского города Трои, или Илиона. «Одиссея» описывает возвращение после троянского похода на родину и приключения греческого героя Одиссея. Сюжет «Илиады» — история гнева могучего героя ахейцев Ахилла. Будучи обижен вождем ахейцев Агамемноном, Ахилл долгое время не принимает участия в битве, вследствие чего ахейцы не могли одолеть троян, а потом, разгневанный убийством своего друга Патрокла, которого он послал на помощь ахейцам, Ахилл обрушивается на троян и в конце концов убивает самого храброго их вождя Гектора.

Главное отличие «Илиады» и «Одиссеи» от всех остальных эпических произведений Аристотель усматривал в том, что Гомер не развертывает свое повествование постепенно, а строит его вокруг одного события: в основе поэм лежит драматическое единство действия. Другая особенность, на которую также обратил внимание Аристотель: характер героя раскрывают не описания автора, а речи, произносимые самим героем.

Язык гомеровских поэм — исключительно поэтический, «наддиалектный» — никогда не был тождествен живой разговорной речи. Метрически оформлял песни «Илиады» и «Одиссеи» уходящий корнями в индоевропейское эпическое творчество *гекзаметр* — *стихотворный размер, в котором каждый стих состоит из шести стоп с правильным чередованием долгих и кратких слогов*. Необычность поэтического языка эпоса подчеркивала вневременной характер событий и величие образов героического прошлого.

Сенсационные открытия Г. Шлимана в 1870-80-х гг. доказали, что Троя, Микены и ахейские цитадели не миф, а реальность. Современников Шлимана поразили буквальные соответствия ряда его находок в четвертой шахтовой гробнице в Микенах с описаниями Гомера. Сопоставление свидетельств гомеровского эпоса с данными археологии подтверждают выводы многих исследователей о том, что в своей окончательной редакции он сложился в 8 в. до н. э., причем древнейшей частью эпоса многие исследователи считают «Каталог кораблей» («Илиада», 2-я песнь). Очевидно, поэмы созданы не одновременно: «Илиада» отражает представления о человеке «героического периода», «Одиссея» стоит как бы на рубеже иной эпохи — времени Великой греческой колонизации, когда расширялись границы освоенного греческой культурой мира.

Для человека эпохи античности поэмы Гомера были символом эллинского единства и героизма, источником мудрости и познания всех сторон жизни — от военного искусства до практической морали. Гомера наравне с Гесиодом считали создателем всеобъемлющей и упорядоченной мифологической картины мироздания: поэты «составили для эллинов родословные богов, снабдили имена богов эпитетами, поделили между ними достоинства и занятия, начертали их образы» (Геродот). Греческие дети учились читать по «Илиаде» и «Одиссее». Гомера цитировали, комментировали, объясняли иносказательно. Чтением избранных мест из поэм Гомера призывали исправлять души философы-пифагорейцы. Плутарх сообщает, что Александр Македонский всегда имел при себе список «Илиады», который хранил под подушкой вместе с кинжалом.

В 3 в. до н. э. римский поэт Ливий Андроник перевел «Одиссею» на латинский язык. В средневековой Европе Гомера знали только по цитатам и ссылкам у латинских писателей и Аристотеля, поэтическую славу Гомера затмевала слава Вергилия. Лишь в конце 15 в. появились первые переводы Гомера на итальянский язык (А. Полициано и др.). Событием в европейской культуре 18 в. стали переводы Гомера на английский язык А. Попа и на немецкий язык И. Г. Фосса. Впервые фрагменты «Илиады» на русский язык перевел двадцатисложным силлабическим — т. н. александрийским — стихом М. В. Ломоносов. В конце 18 в. Е. Костров перевел ямбом первые шесть песен «Илиады» (1787); были изданы прозаические переводы «Илиады» П. Екимова и «Одиссеи» П. Соколова. Титаническая работа по созданию русского гекзаметра и адекватному воспроизведению образной системы Гомера была проделана Н. И. Гнедичем, чей перевод «Илиады» (1829) до сих пор остается непревзойденным по точности филологического прочтения и исторической интерпретации. Высочайшим художественным мастерством отличается перевод «Одиссеи» В. А. Жуковского (1842-49). В 20 в. «Илиада» и «Одиссея» были переведены В. В. Вересаевым.

### **Архаический период**

Архаический период не отделен от гомеровского резкой хронологической границей: его начало определяется приблизительно 8 веком, конец — началом 5 века, иногда — концом 1-й четверти 5 века. Историческим фоном периода была Великая греческая колонизация, раздвинувшая пределы

известного грекам мира. В архаическую эпоху возникает и расцветает лирика (Сафо<sup>17</sup>, Алкей, Алкман, Ивик, Анакреонт и многие др.), продолжает развиваться эпическая поэзия, зарождается особый жанр историографии (логограф Гекатей Милетский), появляются первые драматурги (Феспид и др.), формируется сама система драматургического театрального действия.

Характерной чертой греческой архаической культуры и всей греческой цивилизации в целом становится *агонистика*<sup>18</sup>. Соревновательность пронизывает все сферы деятельности греков: от спортивных, мусических, театральных, поэтических состязаний до соревновательности в области искусства, что оказывает несомненное влияние на все ускоряющееся развитие и изменение всех отраслей знания и опыта у греков<sup>19</sup>. В архаический период рождается философия — первым назвал себя философом Пифагор<sup>20</sup>. Крупнейшими философами, а скорее еще в древнем смысле мудрецами, были представители милетской

---

<sup>17</sup> *Сафо* (Сафо, ок. 610 до н. э.— ок. 580 до н. э.) - древнегреческая поэтесса, родом с острова Лесбос. Вокруг нее существовало некое сообщество юных девушек, почитавших Афродиту и Муз и занимавшихся, в том числе и искусством поэзии.

<sup>18</sup> *Агон* – место для соревнований.

<sup>19</sup> *Олимпийские игры* - древнейшие и самые знаменитые из всегреческих игр. Справлялись в честь Зевса Олимпийского через каждые четыре года, летом, в Элиде (области на северо-западе Пелопоннеса) в Священном городе Олимпии у подножия горы Олимп и холма Кроноса — Крониона. По мифологическому преданию, Олимпийским играм предшествовали погребальные игры в честь героя Пелопа, впоследствии возобновленные Гераклом. Пелопс и Геракл считались также учредителями первых видов состязаний: скачек на колесницах, бега и борьбы.

В 4 в. до н. э. на основании реконструкции списков победителей была условно определена дата первых Игр — 776 до н. э. Установление порядка их проведения приписывалось в древности царю Элиды Ифиту, спартанскому законодателю Ликургу и ахейцу из Писы Клеосфену, заключившим (с одобрения дельфийского оракула) священный союз. Текст договора о правилах состязания был записан на бронзовом диске: о нем в 4 веке до н. э. сообщает Аристотель, во в 2 веке в храме Геры его еще видел Павсаний. В Играх, поначалу имевших местный характер, с 15-й Олимпиады принимают участие жители Пелопоннеса, с 30-й всей Греции, начиная с 40-х Игр, к участию в состязаниях допускаются малоазийские греки и греки Великой Греции (Южная Италия) и Сицилии. Дата проведения Игр, начинавшихся в первое полнолуние после летнего солнцестояния, определялась особой комиссией, о времени их открытия все греческие государства оповещались специальными посланцами — спондофорами. С этого момента начиналась экехерия — священное перемирие, длившееся два месяца (аполлоний и парфений по элейскому календарю), когда прекращались все военные действия и область Элида становилась «священной зоной мира», в которую никто не имел права вступать с оружием. Случаи нарушения экехерии были крайне редки и наказывались наложением штрафа или запретом принимать участие в Играх. У алтаря Зевса Горкия атлеты приносили клятву в соблюдении правил олимпийских состязаний. Спортсмены и их наставники съезжались в Олимпию за месяц до начала Игр для отборочных тренировок. Сами игры в 5 веке до н. э. длились 5 дней: в 1-й день, когда участники Игр перед алтарем Зевса приносили клятву в соблюдении всех правил состязаний, происходили жертвоприношения; во 2-й день проводились состязания в группе мальчиков, в 3-й — состязания мужчин, в 4-й — конные ристания, 5-й день заканчивался жертвоприношениями и был посвящен торжественной церемонии вручения наград. С 720 г. до н. э. атлеты, ранее выступавшие в набедренных повязках, состязались обнаженные. Состязания проходили по группам, на которые спортсменов разделяли по жребию (по 4 человека). Победителю элладники вручали пальмовую ветвь, с которой он должен был прийти на вручение наград. Имя победителя-олимпионика, имя его отца и отечество торжественно объявлялись и высекались на мраморных плитах, выставленных в Олимпии для всеобщего обозрения. Во время пира, следовавшего за состязанием, в честь олимпиоников пелись торжественные гимны-эпиники, составленные знаменитыми поэтами Пиндаром, Симонидом, Вакхилидом и др. Древние греки считали победу знаком расположения божества, внимания Зевса к атлету и к городу, откуда он родом. На своей родине олимпионики освобождались от всех государственных повинностей и пользовались почетными местами в театре и на всех празднествах; известны случаи, когда олимпионики обожествлялись и почитались как местные герои. В Олимпию съезжались художники и поэты, с 50-й Олимпиады утвердился обычай читать на Олимпийских играх литературные произведения и произносить стихи. Геродот, вернувшись с Востока, читал здесь главы своей «Истории»; в Олимпии вел свои беседы Сократ, ходивший туда пешком из Афин, со своими сочинениями выступали Платон, Эмпедокл, Софокл, Исократ, Демосфен и др. В 394 году декретом римского императора Феодосия I Великого Олимпийские игры, 293 по счету, были запрещены как языческое празднество. В апреле 1896 по инициативе Пьера де Кубертена в Афинах состоялась Первая Олимпиада, положившая начало современному олимпийскому движению.

*Пифийские игры* - вторые по значению после Олимпийских игр общегреческие празднества и состязания (музыкальные и спортивные); проходили в Дельфах при храме Аполлона Пифийского (раз в 8 лет, с 6 в. до н. э. — раз в 4 года).

<sup>20</sup> *Пифагор* Самосский (6 в. до н. э.) - древнегреческий философ, религиозный и политический деятель, основатель пифагореизма, математик. Пифагору приписывается изучение свойств целых чисел и пропорций, доказательство теоремы Пифагора и др.

(ионийской) школы, Фалес, Гераклит и др. В это же время возникает и понятие философской школы, передающей и развивающей традицию от своего основателя: само развитие философских школ становится постепенно одним из связующих греческую мысль стержней вплоть до конца собственно античной цивилизации.

Для греческого искусства это эпоха открытий: новации в архитектуре, скульптуре и живописи определили облик всей греческой культуры в целом. Никогда более Греция не знала такого количества художественных школ, путей, богатства, разнообразия и оригинальности поисков. В 7-6 вв. складывается тип греческого храма с целлой, окруженной со всех сторон колоннадой, с доминирующим над фасадным портиком фронтоном со скульптурной группой, *формируются два основных ордера греческой архитектуры: строгий дорический и изящный ионический*. Древнейшие из греческих храмов, известные нам в значительной степени по остаткам, - храмы Геры в Аргосе и Олимпии и храм Аполлона в Ферме (Этолия).

В греческой керамике, стилистически очень разнообразной, в 8 в. широко распространяется так называемая ориентализирующая (восточная) манера, на которой сказалось сильное ближневосточное влияние. В 7 в. афинская чернофигурная вазапись приобретает господствующее положение, и когда афинские керамисты (Андокид) переходят в сер. 6 в. до н. э. к краснофигурной технике, этот шаг является решающим для всех греческих территорий.

### *Греческая классика*

Высшей точкой развития греческой культуры и искусства эпохи античности был классический (от лат. *classicus* — образцовый) период, начало которого относят обычно ко времени после греко-персидских войн (480–470-е до н. э.), конец — ко времени начала завоевательных походов Александра Македонского в конце 4 в. до н. э. Политическим фоном расцвета культуры и искусства в эпоху классики, своего рода его аналогом был расцвет демократических полисов, городов-государств Греции (например, Афины времени правления Перикла<sup>21</sup>). В 5 в. Греция пережила тяжелейшие войны в своей истории и попала под власть более сильной и политически единой Македонии.

### *Скульптура*

Физическое совершенство и духовная красота как отражение высшего благородства и достоинства человека — главный смысл поисков классического искусства. Великими мастерами скульптуры греческой классики были *Поликлет* - создатель знаменитого «Копьеносца» («Дорифора»), в котором рассчитал «правильные» пропорции человеческой фигуры и впервые попытался представить человека в спокойном движении-шаге; *Мирон*, разрабатывавший тему сложного ракурсного движения (статуя «Метателя диска» — «Дискобола»); *Фидий* - вероятно, проектировщик всего архитектурно-скульптурного комплекса Акрополя в Афинах, высшего творения греческого мира, *Пракситель* - создатель самой знаменитой статуи древности «Афродиты Книдской», впервые представивший человеческую фигуру в состоянии отдыха и покоя («Гермес с Дионисом», «Отдыхающий сатир» и др.); *Скопас* и *Лисипп*, впервые изобразившие боль и страдание на человеческом лице и следовавшие уже не канону Поликлета, а по представлениям чистой художественности и пластичности. Именно искусство Праксителя, Лисиппа и Скопаса оказало самое сильное влияние на скульптуру эллинизма.

### *Архитектура*

Архитектура классического периода создала образцовые типы *дорического и ионического храмов* (периптер, диптер, простиль, амфипростиль и др.). В 4 в. до н. э. в арсенал архитектуры был введен пышный и изящный *коринфский орден*, постепенно вытеснивший два основных - дорический и ионический. Храмостроительство эпохи представляют храм Зевса в Олимпии, Парфенон на Афинском Акрополе, храм Аполлона в Бассах. Лучшими архитекторами этого времени были *Иктин* (Парфенон, храм в Бассах) и *Калликрат* (Парфенон, храм Ники Аптерос на Акрополе). Облик архитектурных построек периода классики отличаются ясность и простота, строгость и чистота линий. Великим экспериментом эпохи стал Акрополийский комплекс в Афинах, в котором сочетаются здания разных ордеров, элементы различных ордеров в одной постройке (ионический фриз с Панафинеийским шествием в Парфеноне, дорическом периптере). В 5 и 4 вв. до н. э. создаются знаменитые театральные сооружения Греции — театр Диониса в Афинах и театр в Эпидавре.

### *Литература*

Литература классического периода — самый представительный корпус античного мира. Отцом трагедии считался *Эсхил*, младшими современниками которого были *Софокл*, царь поэтов, и *Еврипид*, отцом комедии и самым крупным ее представителем — *Аристофан*, отцом истории — *Геродот*. Выдающимся историком 5 в. до н. э. был также *Фукидид* - автор истории Пелопоннесской войны.

<sup>21</sup> *Перикл* (ок. 490-429 до н. э.) - афинский стратег (главнокомандующий) в 444/443-429 (кроме 430), вождь демократической группировки. Законодательные меры Перикла (отмена имущественного ценза, замена голосования жеребьевкой при предоставлении должностей, введение оплаты должностным лицам и др.) способствовали расцвету афинской демократии. Инициатор строительства Парфенона, Пропилеев, Одеона. Стремился к усилению Делосского союза; руководитель ряда военных кампаний во время Пелопоннесской войны. Умер от чумы.



В области философии 5–4 вв. до н. э. — время подлинного и великого ее расцвета, расширения деятельности философских школ (Сократ<sup>22</sup>, Платон<sup>23</sup> - основатель Академии, Аристотель<sup>24</sup> - основатель Ликей<sup>25</sup> и школы перипатетиков и др.).

### **Эллинистическое искусство**

*Эллинизм* - искусственный термин, введенный в историю И. Г. Дройзенем, описывающий лишь одну черту, объединяющую европейскую и ближневосточную цивилизации после завоевания огромных территорий на пространствах от Греции до Индии Александром Македонским и образования после распада его империи государств, претендующих на политическое и культурное наследство его державы. Точкой отсчета эпохи считаются годы, когда Александр завоевал державу Ахеменидов, ее «концом» — год смерти последней царицы птолемеевского Египта Клеопатры<sup>26</sup>.

Главными чертами периода можно считать:

- уникальное сочетание форм греческой государственности (полисы, демократические институты и т. п.) с восточной деспотией, признающей царскую власть неограниченной и божественной;
- широкое распространение греческого языка и культуры - литературы, театра, искусства, культов — на Востоке, от Малой Азии до северной Индии, возникновение синкретических культов (самый яркий пример - Серапис в Египте, соединивший в себе культы греческих Зевса, Гермеса и египетского Осириса);
- строительство огромного количества городов, население которых объединяло как греков и македонцев, так и местное население, отсюда - феномен своеобразной взаимной этнической и культурной ассимиляции.

Основанное на традициях греческого классического искусства, пользуясь всем его репертуаром, эллинистическое искусство искало новые пути выразительности и своеобразия. В искусстве этого мира соседствуют грандиозное и миниатюрное, эмоциональность, страстность и классическая простота и ясность. В скульптуре и живописи встречаются изображения разных возрастов - статуи стариков и детей (чего избегала греческая классика), жанровых сцен (статуи рыбаков, пахарей, садовников и т. п.), нечеловеческих страданий, боли (Лаокоон, рельефы Пергамского алтаря), откровенный эротизм. Принципиально новым для греческого искусства становится изображение обожествленного владыки (статуя Диадокха, правители в образах различных божеств и др.).

В архитектуре не появляется принципиально новых форм - памятники симбиоза культур не создали своих типов. Однако архитектура отличается стремлением к грандиозности, масштабности, пример тому - желание превратить гору Афон в статую Александра Великого, в одной руке которого должен был находиться город, через другую — низвергаться горный поток. Эпоха эллинизма крайне изобретательна в области технической инженерии (хитроумные устройства оповещения кораблей и определения направления ветра на Фаросском маяке в Александрии; корабли колоссальной вместительности, с садами и дворцами, сиракузские осадные машины, созданные Архимедом и т. п.), это — век расцвета науки (Архимед, Эратосфен и др.).

Контрасты искусства имеют параллели и в литературе: Аполлоний Родосский создает в духе Гомера эпос «Аргонавтика», а Каллимах в это время пишет эпиграммы и гимны, декларируя свое отречение от

---

<sup>22</sup> *Сократ* (ок. 470-399 до н. э.) - древнегреческий философ, один из родоначальников диалектики как метода отыскания истины путем постановки наводящих вопросов — т. н. сократического метода. Был обвинен в «поклонении новым божествам» и «развращении молодежи» и приговорен к смерти (принял яд цикуты). Излагал свое учение устно; главный источник — сочинения его учеников Ксенофонта и Платона. Цель философии — самопознание как путь к постижению истинного блага; добродетель есть знание, или мудрость. Для последующих эпох Сократ стал воплощением идеала мудреца.

<sup>23</sup> *Платон* (428 или 427 до н. э. — 348 или 347) - древнегреческий философ, ученик Сократа; ок. 387 основал в Афинах школу (Платоновская Академия). Идеи (высшая среди них — идея блага) — вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, всего преходящего и изменчивого бытия; вещи — подобие и отражение идей. Познание есть анамнесис — воспоминание души об идеях, которые она созерцала до ее соединения с телом. Любовь к идее (Эрос) — побудительная причина духовного восхождения.

<sup>24</sup> *Аристотель* (384-322 до н. э.) - древнегреческий философ, учился у Платона в Афинах; в 335 основал Ликей, или перипатетическую школу. Воспитатель Александра Македонского. Сочинения Аристотеля охватывают все отрасли тогдашнего знания. Основоположник формальной логики, создатель силлогистики. «Первая философия» (позднее названа метафизикой) содержит учение об основных принципах бытия: возможности и осуществлении, форме и материи, действующей причине и цели. Колебался между материализмом и идеализмом.

<sup>25</sup> *Лицей* (фр. лусйе < греч. Λυκείον) – название рощи при храме Аполлона Ликейского близ Афин, где учил Аристотель.

<sup>26</sup> *Клеопатра* (69-30гг. до н. э.) - последняя царица Египта (с 51г.) из династии Птолемеев.

большого жанра; появляется совершенно новый жанр романа, в котором неожиданные перипетии в судьбах героев сочетаются с неведомым греческой литературе психологизмом (Гелиодор и др.), комедия замещает место трагедии и отрывается от своего культового истока, процветает эпиграмма, эпистолярный жанр, рождается буколическая поэзия – изящное садово-парковое искусство эллинистической литературы. Любовь к красивому, прелестному, изысканному, сложному и будоражающему, немислимому становится вкусом эпохи.

Главными центрами эллинистической цивилизации были Египет под властью македонской династии Птолемеев, Сирия Селевкидов, Пергамское царство, остров Родос, малоазийские полугреческие-полувосточные государства: Вифиния, Понт и др.

Наследником эллинистической культуры эпохи греческих и эллинизированных государств на Востоке стал после завоеваний 2-1 вв. до н. э. Рим.

### ***Римское искусство***

Согласно преданию, город *Рим* (Roma) основан братьями Ромулом и Ремом около 754/753 до н. э. К середине 3 века до н. э., подчинив территорию Италии, Рим превратился в крупное государство, добившееся гегемонии во всем Средиземноморье, что привело к столкновению с Карфагеном. После трех Пунических войн, одержав победу над Карфагеном в 146 до н. э., Рим становится крупнейшей средиземноморской державой. В социально-политической жизни Рима 1 в. до н. э. все большую роль стали играть армия и ее вожди (Л. К. Сулла, Г. Марий, Г. Помпей и др.). В ходе гражданской войны 49-45 гг. до н.э. неограниченным правителем государства стал Цезарь; в 44 году в результате заговора сторонников республики Цезарь был убит. Новый период гражданских войн завершился победой Октавиана, получившего от сената в 27 до н. э. титул Августа. *Со времени правления Августа Рим стал империей*. При Траяне во 2 в. н. э. империя достигла максимальных границ. Восстания местного населения в завоеванных землях в сочетании с вторжениями варваров привели к отпадению ряда провинций и разделу империи на Восточную и Западную (395). В 476 году вождем германских наемников Одоакром был низложен последний император Западной Римской империи Ромул Августул. Восточная Римская империя под названием Византия просуществовала еще около 1000 лет.

В истории человечества не было другого государства, где сочетались бы факторы широкого территориального охвата и длительного существования. Вся область распространения римского господства - от Шотландии до Дуная и от Рейна до Северной Африки - изобилует сохранившимися до наших дней памятниками эпохи римской империи: дорогами, акведуками, общественными зданиями, оборонительными сооружениями, храмами. Главное же, что оставила после себя римская империя - это предстательство о направленной истории и мире - едином целом, где правит разумное начало. Подобные идеи содержатся в римской эпической поэзии (*Вергилий*), историографии (*Тит Ливий, Тацит* и др.) и географии (*Страбон*).

Наиболее ранние литературные достижения римской республики принадлежат драматургам (*Плавт, Теренций*<sup>27</sup>), продолжившим традиции новой аттической комедии. Историческая наука этого периода представлена именами Полибия (введшего в науку понятие «всемирной истории») и Саллюстия Криспа. Поэзия, в основном лирическая, получила развитие только к концу республиканского этапа (*Катулл, Тибулл, Проперций*). То же самое следует сказать о риторике и философии (*Цицерон*<sup>28</sup>, *Лукреций*).

Наследие Рима стало основой европейской цивилизации (римское право, латинский алфавит, система образования). Существование единого государства способствовало и распространению христианства, зародившегося на восточной окраине Империи.

## **Музыка в Древней Греции**

Достижения греков и римлян в области поэзии, литературы, архитектуры, скульптуры были известны издавна. Иначе обстояло с античной музыкой. Длительное время представления о ней ограничивались музыкально-теоретическими трактатами и описаниями в мифах и различных литературных источниках. Лишь в 1883 году в *Малой*

---

<sup>27</sup> *Плавт* (Plautus) Тит Макций (сер. 3 в. до н. э. — ок. 184) - римский комедиограф. Перерабатывая новую аттическую комедию в стиле карикатуры и буффонады, создал характеры-маски в стихотворных комедиях «Ослы», «Горшок», «Хвастливый воин» и многих других.

*Теренций* (Terentius) Публий (ок. 195-159 до н. э.) - римский комедиограф. Используя сюжеты и маски Новой аттической комедии, выходил за рамки традиционных комедийных схем, вводя этические и гуманистические мотивы и создавая психологически очерченные типы (комедии «Евнух», «Девушка с Андроса»).

<sup>28</sup> *Цицерон* Марк Туллий (Cicero Marcus Tullius, 106-43 гг. до н. э.) - римский оратор, теоретик красноречия и философ, государственный деятель, поэт, писатель и переводчик. Сохранившееся наследие состоит из речей, трактатов по теории красноречия, философских сочинений, писем и стихотворных отрывков.

Азии, недалеко от древнего города *Трал* была найдена мраморная погребальная стела<sup>29</sup> с выгравированным на ней текстом эпитафии некоему *Сикилу* (приблизительно 2 в. до н.э.). Вместе с обычным текстом на ней были обнаружены знаки древнегреческой нотации. Перевод этих знаков в современную нотацию не предоставил труда, однако реальное звучание этого фрагмента принесло лишь разочарование. Ни мелодия, ни ритм, на взгляд современников Вагнера, Верди, Чайковского, не являлись особо оригинальными. Напротив, они были достаточно просты и порой даже банальны.



Текст:

Пока живешь – сверкай,  
Никогда не печалься,  
Коротка жизнь,  
Время требует конца.

Вариант текста:

Пока живешь – веселись  
И ни о чем не печалься:  
Жизнь коротка,  
И время возьмет свое.

В 1892 году был обнаружен небольшой нотный фрагмент из трагедии Еврипида «Орест»; в 1893 – отрывки нотных текстов двух гимнов Аполлону в афинской сокровищнице в храме Аполлона в Дельфах. И далее все новые находки пополняли арсенал сведений о греческой музыке - в 1918, 1955, 1959, 1965, 1972 (нотный отрывок из трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде»). В настоящее время известно около 50 различных фрагментов древнегреческой музыки. И все они не обнаружили каких-либо особых художественных качеств древней греческой музыки.

Неужели величайшая культура человечества, оставившая в наследство высочайшие достижения зодчества, скульптуры, театра, философской и научной мысли, оказалась столь не выразительной в музыке? Скорее всего, дело в другом.

Имеющиеся в нашем распоряжении расшифрованные записи не могут дать нам представление о подлинном звучании древнегреческой музыки. И не только потому, что их мало, но главным образом потому, что принятая у греков система нотной записи выполняла несколько иную функцию, нежели в современном мире. Вероятнее всего, запись осуществлялась после исполнения - *post factum*, а не *res facta* – в существующей у нас практике – сначала музыка записывается, а затем исполняется по нотам. Античная запись не ставила целью зафиксировать реальное звучание, а фиксировалась как некая схема для напоминания. Отсюда весьма примитивный ритм и мелодика имеющихся фрагментов.

Например, Гимн Аполлону, приписываемый Пиндару, в современной расшифровке выглядит следующим образом:

<sup>29</sup> Стела [греч. stēlē столб] - каменная плита и столб с надписью или рельефным изображением в память о ком-чем-нибудь.



Безусловно, практика живого музицирования была гораздо ярче, интереснее и богаче. Иначе невозможно объяснить многочисленные греческие тексты, в которых описывается впечатление от звучания и исполнения греками музыкальных произведений.

Принимая во внимание все вышесказанное, постараемся охарактеризовать греческую музыку, опираясь на имеющиеся в распоряжении исследователей эллинистические источники: литературные, теоретические трактаты, изобразительные искусства.

**Музыка и музы** Прежде всего, отметим, что само слово *музыка* произошло от имени богини Музы, покровительницы искусств. Первоначально Муза была единственной. Поэтому Гомер в «Одиссее» упоминает только одну музу:

Для всех людей земных певцы достойны  
награды и чести, потому что муза обучила  
их напевам, ибо возлюбила она племя певцов.

К единственной музе обращается и Пиндар: «О, владычица муза, мать наша». Вероятно, это было связано с тем, что в архаической Греции длительное время господствовали представления о неразрывном единстве всех экспрессивных<sup>30</sup> искусств: музыки, поэзии и танца – так называемой, *триединой хореэ*. Лишь с течением времени муз стало девять. Согласно греческой мифологии, они являются дочерьми Зевса и Мнемосины (богини памяти). В период классической Греции окончательно закрепились их функции:

*Каллиопа* – прекрасноречивая – муза эпической поэзии и знания, изображалась со свитком и палочкой для письма.

*Клио* – прославляющая – муза истории, изображалась со свитком и палочкой для письма.

*Эвтерпа* – очаровательная – муза лирической поэзии (музыки), изображалась с флейтой и лирой в руках.

*Талия* – цветущая – муза комедии, изображалась с комической маской.

*Мельпомена* – поющая и танцующая – муза трагедии, изображалась с трагической маской и венком из плюща.

*Терпсихора* – услаждающая хороводом – муза танца, изображалась с лирой и плектром.

*Эрато* – прелестная – муза лирической поэзии, изображалась с лирой в руках.

*Полигимния* – многопрославляющая – муза серьезной гимнической поэзии.

*Уrania* – небесная – муза астрономии, изображалась с небесным сводом и циркулем в руках.

Таким образом, богини покровительствовали поэзии, науке и искусствам. Те искусства, которым покровительствовали музы, назывались мусическими. А человек, обладающий знаниями в сферах, которым покровительствовали музы, считался образованным или мусическим. Покровителем муз считался бог *Аполлон* – в греческой мифологии и религии сын Зевса, бог-целитель и прорицатель, покровитель искусств. Изображался прекрасным юношей с луком или кифарой.

**Аэды и поэты** Мусическая история античности начинается с *аэдов*<sup>31</sup> (*рапсодов*) – эпических певцов, распевавших на пирах во дворцах владык древнего мира мифы и предания о богах и героях в сопровождении струнных инструментов. Демодок (согласно

<sup>30</sup> Древние греки выделяли два вида искусств: экспрессивные (музыка, поэзия, танец) и конструктивные (архитектура, скульптура, живопись).

<sup>31</sup> *Аэды* (от греч. *aoidos* – певец) – в начальный период древнегреческой литературы (8-7 вв. до н. э., т. н. гомеровская эпоха) певцы, сочинявшие и исполнявшие эпические песни под аккомпанемент струнного инструмента.

Гомеру) жил у царя феаков Алкиноя, Фемий – во дворце Одиссея в Итаке, Фамир служил у эхалийского царя Эврита. В дальнейшем рапсоды уже не пели, а декламировали эпические поэмы.

Появляются и поэты – *мелики*, которые создавали стихи для последующего их пения под инструментальное сопровождение. Пение было сольным и хоровым. Отсюда название двух видов пения под аккомпанемент инструментов – *сольная лирика*<sup>32</sup> и *хоровая лирика*.

Среди жанров сольной и хоровой лирики развиваются *элегии*,<sup>33</sup> *сколии* (застольные песни), *эпиталамии* (свадебные песни, исполнявшиеся перед дверями комнаты молодоженов), *гименеи* (свадебные песни, с которыми невесту провожали от дома родителей до дома жениха), *оды*<sup>34</sup>, *эпиникии* (победные песни, сопровождавшие въезд в город победителей), *гимны богам* (*дифирамб* – гимн в честь бога Диониса, *пеан* – гимн в честь бога Аполлона), *трен* (похоронный плач) и др.

Одним из наиболее известных поэтов (меликов) в 7 веке до н.э. был *Архилох с острова Парос*. Сохранилось немногим более сотни отрывков его стихов различных по содержанию: от любовных до нравоучительных басен. Особой популярностью пользовался его гимн, прославляющий Геракла. Не меньшей славой пользовалась *Сафо* (Сапфо), воспеваящая в своих стихах любовь. Ее даже называли «Десятой музой». Современник Сафо *Алкей* создал большое количество сколий. Во второй половине VI века до н. э. особенно славился *Анакреонт*, изобретавший необычайно выразительные напевы и аккомпанемент для своей поэзии. Основоположником оды считается Пиндар (ок. 518-442 или 438 до н. э.); немало им создано и эпиникий — похвальных песен в честь победителей на Олимпийских, Дельфийских и других спортивных играх.

Художественная агональность (соревновательность) запечатлена в мифах и в литературе Древней Греции. Кифарод Аполлон соревнуется с авлетом Марсием и побеждает его. У Гомера в «Илиаде» кифарод Фамир соревнуется в пении с музами и оказывается побежденным. Известно, что в Спарте участники совместных трапез соревновались между собой в исполнении застольных песен. Созданный Платоном литературный жанр – диалог – также представляет собой соревнование между участниками ученой беседы. Соперничество становилось активным движущим импульсом для творчества.

Первоначально музыка звучала во время спортивных соревнований и выполняла прикладную функцию. Павсаний указывает, что во время соревнований по пятиборью исполнялась сольная пьеса для авлоса. Во время бега звучала пьеса для авлоса, именованная «эндроме» (в пер. с греч., пробегаю). Шествие победителей также сопровождалось музыкантами и хорами.

Позднее появились состязания в мусических искусствах. В греческих областях они устраивались во время различных празднеств и в честь различных богов. Самыми почетными были Пифийские игры, которые проходили в Дельфах при храме Аполлона

---

<sup>32</sup> *Лирика* (от греч. lyrikos) - произносимый под звуки лиры.

<sup>33</sup> Элегия (греч. ελεγεια) - лирическое стихотворение грустного, задумчивого настроения: таково содержание, обычно вкладываемое теперь в слово, имевшее в прежней поэтике и иное значение. Этимология его спорна: его производят от предполагаемого припева ελεγε (сказал, увя), от εὐ λεγεῖν, от лидийского ελεγος - так назывался напев двойной флейты, обязательно сопровождавшей в Малой Азии причитания и скорбный песни. У греков название элегия обозначало особую стихотворную форму - элегическое двустушие, в которую облакалось не любое, а определенное содержание, по преимуществу лирика раздумья. В этом смысле греческая элегия являлась связующим звеном между эпосом и лирикой: она изображает внешнее явление, а затем настроение, им вызванное. Содержание греческой элегии было, однако, достаточно разнообразно: воинственное у Таллина и Тиртея, политическое у Мимнерма, философское у Солона и Теогнида, тоскливое и обличительное у Архилоха и Симонида.

<sup>34</sup> Ода (от греч. ode - песня) жанр лирической поэзии и музыки торжественного, патетического характера, где прославляются события или герои. Как хоровая песня ода возникла у Пиндара.

Пифийского<sup>35</sup>: сначала один раз в 8 лет, с 586 г. до н. э. - раз в 4 года. Сначала соревновались кифароды, исполнявшие гимн (пеан) в честь бога Аполлона. Победителя увенчивали лавровым венком. Позднее стали включаться состязания рапсодов, авлетов, кифаристов, хоров, поэтов. Именно на подобного рода соревнованиях оттачивалось мастерство музыкантов.

### **Музыкальные инструменты**

В Древней Греции самым популярным и доступным инструментом была *лира* - струнный щипковый инструмент. Пение под лиру – лиродия – было весьма распространено.

Звуковым ящиком архаической лиры служил панцирь черепахи. Позднее он стал изготавливаться из дерева. Сбоку крепились две ручки (сначала для них использовались рога диких козлов, затем дерево), которые соединялись деревянной перекладной. Струны крепились с одной стороны на перекладной, с другой – на небольшой дощечке в нижней части звукового ящика. Струны (хорды) делались из бычьих или бараньих кишок, либо из сухожилий козлов. Натяжение струн осуществлялось сначала при помощи небольших ремешков, которые выделывались из бычьей кожи, позднее при помощи колков. Все струны были одинаковой длины, но отличались толщиной. Использование кожаного ремня позволяло играть на лире не только сидя, но и стоя. Звук извлекался либо пальцем, либо плектром. Архаическая лира имела 3 струны, к 7 веку до н.э. у Терпандра лира стала семиструнной. В дальнейшем появляются свидетельства о еще большем количестве струн – Тимофей из Милета (450-350 гг. до н.э.) создал 12-ти струнную лиру. По свидетельству современников, лира обладала негромким, но благородным и спокойным звучанием. Строй лиры был избран в качестве теоретического феномена, олицетворявшего древнюю музыкальную систему. Наименования струн лиры стали наименованиями ступеней звукоряда «полной неизменной системы».

*Кифара* – инструмент, близкий лире, но более совершенный. Если лиру можно считать инструментом для всех любителей музыки, то кифара – инструмент профессионалов. Звуковой ящик был более крупным, звук – громче и по весу инструмент был тяжелее.

Согласно Гераклиду Понтийскому, создателем кифародии (пения под аккомпанемент кифары) был певец *Амфион*. Ему приписывают добавление 4-ой струны. Однако наиболее известным кифаредом был Терпандер из Антиссы (о. Лесбос, 1-я пол. 7 в. до н. э.). Ему приписывается усовершенствование этого инструмента. Около 676 года до н.э. он одерживает победу на состязаниях в Спарте и закрепляет право кифаредов участвовать в состязаниях. На Пифийских играх 588 года до н.э. были включены и сольные соревнования кифаристов (чисто инструментальные, без пения).

Наряду с лирой и кифарой сохраняла свою популярность и древняя *арфа*.

### **Духовые инструменты**

Самым распространенным духовым инструментом в Древней Греции был *авлос* – (*άλόςξ* – греч. трубка). Согласно мифу, авлос изобрела богиня Афина. Но когда она попробовала сыграть на нем и увидела в ручье отражение своего искаженного напряженного лица, то с негодованием отбросила инструмент, который был найден фригийцем Марсием. Овладев им в совершенстве, он вызвал на состязание самого Аполлона и был побежден богом. Исполнитель на авлосе именовался *авлетом*.

Главная часть инструмента – трубка цилиндрической формы. Она могла быть разной длины и диаметра. Изготавливались авлосы из тростника, лотоса, веток лавра, рогов животных, самшита и даже меди. Первоначально было 3-4 отверстия, позднее их количество достигало 15. На верхнем конце крепился мундштук с тростью (либо

<sup>35</sup> По преданию, Аполлон разыскивал место для оракула и нашел его в Дельфийской долине, охраняемой Пифоном. В единоборстве бог победил чудовище и основал на месте поединка Дельфийский оракул. В память об этом мифическом событии и были учреждены Пифийские игры.

одинарной, либо двойной). В музыкальной практике применялся одинарный (с одной трубкой) или двойной авлос.

Авлеты участвовали в культовых церемониях, театральных представлениях, сопровождали военные походы, но большая часть музыкантов играла в кабаках, на пирушках, во время застолий. Поэтому в общественном мнении античности сложился весьма нелестный портрет авлета. Пример тому двустишие неизвестного поэта:

«Мужчине-авлету боги разум не вдохнули,  
Ибо [все равно] вместе с дыханием и ум изгоняется».

В греческих школах также предпочтение отдавалось обучению на лире, затем наиболее успешные ученики совершенствовались в игре на кифаре; авлос же избегался.

*Авлодия* (пение с сопровождением авлоса) начинает развиваться одновременно с кифародией. Одним из первых известных авлетов является фригиец Олимп (7 век до н.э.). В 586 году до н.э. глава малоазийской школы авлодии Сакад в Дельфах на Пифийских играх исполнил на авлосе соло, изображавшее битву Аполлона с Пифоном. «Пифийский ном» состоял из нескольких частей:

- испытание – вступление, в котором Аполлон проверяет, годится ли местность для сражения;
- призыв – вызов дракона на поединок;
- ямбикон – имитация сражения;
- спондейон – религиозная мелодия, игравшаяся перед алтарем во время жертвоприношений;
- финальный хоровод, смысл которого выражен в словах «бог танцует победные песни».

Нередко авлос выступал в ансамбле с лирой или кифарой.

*Флейта Пана – сиринкс* (сиринга, в пер. с греч., свистеть) упоминается у Гомера как инструмент пастухов: «пастухи, наслаждающиеся сирингой» («Илиада»). Конструкция представляла собой ряд тростниковых трубок различной длины, соединённых вместе (от 5 до 10). Верхние окончания трубок были одной длины, нижние образовывали собой изгиб, напоминающий, как пишет Поллукс, крыло птицы. Звук извлекался при помощи вдувания воздуха в отверстия трубок. Существовала и одинарная сиринга с несколькими отверстиями на трубке для пальцев. Сиринга – один из самых архаичных инструментов. Наиболее популярный миф о ее происхождении связан с Паном – козлорогим богом лесов и рощ, охранителем стад и покровителем пастухов и охотников. Пан влюбился в нимфу Сирингу, однако она не ответила на его чувство. Бог стал преследовать Сирингу, убегающую от Пана по лесам и полям. И когда он почти настиг ее, нимфа взмолилась богам о помощи. По их воле она превратилась в тростник. Раздосадованный Пан тяжело вздохнул, и его дыхание коснулось тростника, который издал жалобно-свистящий звук. С тех пор Пан никогда не расстается с тростником-сирингой.

*Сальпинга* – древнегреческая труба, которая первоначально изготавливалась из рогов животных и имела несколько загнутую форму. Есть свидетельства об изготовлении сальпинга из слоновой кости. Однако чаще всего их делали из меди и железа. Сальпинга имела костяной мундштук. На ней извлекались звуки обертонового ряда. Она активно применялась в общественной, религиозной и особенно в воинской жизни в качестве сигнального инструмента.

*Ударные инструменты* *Кимвалы* – состоят из двух полых полусферических металлических пластинок различных размеров (прообраз современных тарелок). Обычно использовались в религиозных обрядах.

*Тимпан* (в пер. с греч., бить, ударять) представляет собой круглый обруч, обтянутый с обеих сторон мембраной, выделанной из шкуры животного.

*Систр* ( в пер. с греч., дрожу, трясю) изготавливался в форме металлической подковы с рукояткой и свободно прикрепленными к подкове металлическими колокольчиками. Звучание систра, когда его трясли, не было резким, так как, по словам Поллукса, систр служил игрушкой, с помощью которой убаюкивали детей.

*Гидравлос* Среди инструментов, которые появились в Риме, необходимо выделить предшественник органа – *гидравлос*. Изобретение органа приписывается Ктесибию из Александрии (вторая треть 3 века до н.э.). К сожалению, образцов этих древних инструментов практически не сохранилось. Есть изображения, описания (Витрувия - 1 век до н. э.) и упоминания в литературе, свидетельствующие о его популярности. Гидравлос состоял из клавиатуры, аппарата, нагнетающего воздух, который поступал в ряды труб через специальные отверстия.

**Музыкально-теоретические представления** Основы античной теории музыки были заложены Пифагором, развиты Платоном, Аристотелем, Аристоксеном и Евклидом. В римский период они были переизложены Плутархом, Павсанием и Птолемеем.

Считается, что греческая музыка (и сольная, и хоровая, и инструментальная) была *одноголосной*. Тип музыкального мышления греков можно определить как *тетрахордно-ладовый*.

Основной звукоряд назывался *тетрахордом*: тетра – четыре, хорда – струна. Тетрахорд – звукоряд, представляющий собой последовательность из 4-х звуков в объеме кварты<sup>36</sup>. «Тетрахорд – это соответствующее и правильное согласие четырех звуков, расположенных в порядке их позиций» (Мартиан Капелла). Крайние звуки тетрахордов неподвижны, в отличие от подвижных средних. На раннем этапе развития греческой музыки сложились *три вида диатонических тетрахордов*. Их отличия обусловлены позицией полутона в звукоряде.

*Дорийский* тетрахорд – 1т. 1т. ½ т. (e-d-c-h)

*Фригийский* – 1т. ½ т. 1т. (d-c-h-a)

*Лидийский* - ½ т. 1т. 1т. (c-h-a-g)

Причем, порядок последования ступеней в звукоряде – *нисходящий*.

*Лады* образовывались при помощи соединения двух тетрахордов.

*Дорийский лад* – e-d-c-h-a-g-f-e

*Фригийский лад* – d-c-h-a-g-f-e-d

*Лидийский лад* – c-h-a-g-f-e-d-c

*Миксолийский лад* – h-a-g-f-e-d-c-h

Полный звукоряд, использовавшийся в музыкальной практике, образовывал **Полную неизменную систему**:



Тон *а* называется *messe* (в переводе означает средняя), он является акустическим центром системы, эталоном настройки инструментов. «На лире прежде всего настраивают мессу, а по ней – остальные струны, в противном случае получится дисгармония», - писал Дион Хризостом.

Тетрахорды, составляющие полную неизменную систему, наделялись особым значением. Аристид Квинтилиан указывал: «Мы обнаруживаем, что пять стихий

<sup>36</sup> Связь между звуками в рамках кварты можно уподобить современной системе звукоряда в объеме октавы.



соответствуют таким тетрахордам». Тетрахорд нижних – земля, тетрахорд средних – вода, тетрахорд разделенных – огонь, тетрахорд соединенных – воздух, тетрахорд верхних – эфир. Тем самым музыкально-теоретические представления греков органично вписывались в космологическую картину мира.

В более поздний период к диатоническому добавляются *хроматическое и энгармоническое наклонения тетрахордов*.

Хроматический тетрахорд – e-cis-c-h

Энгармонический тетрахорд – e-c- $\frac{1}{4}$ ↓c-h

В практике применялись два вида нотации: Krusis - диатоническая (для инструментальной музыки) и Lexis – энгармонически-хроматическая (для вокальной мелодии). Для нотации использовались буквы новоионийского алфавита: 13 буквенных знаков плюс 4 дополнительных (позднее 24 знака). В нормальном положении буквы обозначали ноты без знаков альтерации, положенная на ребро буква – повышение на  $\frac{1}{4}$  тона, перевернутые слева направо – повышение на  $\frac{1}{2}$  тона. Обозначение длительностей практически не использовалось, так как ритм мелодии распознавался по структуре поэтического текста.

### **Воспитательная роль музыки**

Обучение музыке являлось неотъемлемой частью воспитания юношества. В школах юноши обучались пению и игре на инструментах (главным образом, лире).

Греки верили, что боги дали людям музыку не ради услаждения слуха, а «чтобы сохранять соразмерность и гармонию в душе и в поступках» (Плутарх). Музыка считалась сильнейшим средством для воспитания нравов и укрощения страстей, одновременно она отражала особенности нравов народа.

Этос (греч. ethos – нрав) - термин античной философии, обозначающий характер какого-либо лица или явления; этос музыки, например, - ее внутренний строй и характер воздействия на человека.

В соответствии с характером (нравом) того или иного народа, ладам в греческой музыке приписывался определенный этос. Предпочтение отдавалось музыке, написанной в дорийском ладу, который считался строгим, мужественным, этически наиболее ценным. *Дорийцы* – племя, жившее на Пелопоннесе, Крите, Сицилии, юге Италии, – отличались мужественным и воинственным характером. В Спарте особой популярностью пользовались эмбатерии – военные песни маршевого характера. Плутарх сообщает: «Эмбатерические ритмы возбуждали мужество, отвагу и презрение к смерти; они исполнялись хорами и в сопровождении авлоса». Дорийский лад считают единственным подлинно греческим (Платон), безупречным во всех отношениях. Писатели не устают восхвалять и превозносить этот величественно-печальный лад. Недаром даже космос у Платона и пифагорейцев был настроен в дорийском ладу.

Фригийский лад воспринимался как возбужденный, страстный, вакхический, неистовый. *Фригийцы* – племя, жившее в глубине западной части Малой Азии, - дали миру выдающихся авлетов (мифического Марсия и исторического Олимпа) и славились бурными и экстатическими импровизациями на авлосе. Музыка фригийцев отличалась неистовостью и испуленностью.

Лидийский лад определялся как нежный, чувственный (*лидийцы* – племя, населявшее западную часть Малой Азии, их государство было покорено сначала фригийцами, затем персами и Александром Македонским). Платон считал этот лад соответствующим женской психике, Плутарх понимал его преимущественно как погребальный. Античные комментаторы подчеркивали «сладкую лидийскую мелодию» у Пиндара.

Миксолидийский (или смешанно-лидийский лад) отличался страстно-жалобным характером. Этот лад особенно подходил к трагедии – в сценах, где выражался ужас по поводу произошедшей катастрофы.

В теоретических трудах находим сведения и о других этосах. Например, *ионийцы* – племя, населявшее среднюю часть западного побережья Малой Азии, Аттику и острова средней части Эгейского моря – отличались свободой нравов. Аристофан в своих комедиях часто упоминает сладострастные ионийские песни. Основной «этос» этого лада – мягкость, доходящая порой до расслабленности – Платон называет его «ослабленным» ладом, расслабляющим волю и ведущим к наслаждению. *Эолийский* лад символизировал нечто глубокое, выразившее чувство любви. По Аристотелю *гиподорийский* лад возбуждает и укрепляет человеческую волю, а *гипофригийский* дает бурную, деятельную силу.

## Древнегреческий театр

Истоки театра уходят в глубокую древность, к обрядовым традициям первобытных людей. Существенную роль в его формировании сыграли земледельческие культы. При всем их разнообразии и многоликости, общим для древних культур являлось особое почитание умирающих и воскресающих богов, уподобляемых природной смене времен года. У каждого народа эти Боги назывались по-разному: Таммуз – в Шумере, Осирис – в Египте, Адонис – в Сирии и Финикии, Изида – в Вавилонии, Дионис и Деметра – в Греции.

Однако именно в Греции культовая традиция дала начало новой, вышедшей за рамки обихода, форме – *театру*. Причем в том виде, в котором его принято считать фундаментом всей новоевропейской театральной культуры. Объяснение этому нужно искать в специфической для греческой практики традиции, способствовавшей физическому и духовно-нравственному совершенствованию, – агонистике<sup>37</sup>. Напомним, что соревновательность пронизывала все сферы деятельности греков и оказывала несомненное влияние на развитие и изменение всех отраслей знания и опыта у греков.

Если вспомнить слова Аристотеля, изложившего теорию драмы в своем труде «Поэтика», что «трагедия возникла от запевал дифирамба», то можно предположить: на определенном историческом этапе одна из составляющих культового ритуала в честь бога

### *Культ Диониса и дифирамб.*

Диониса – дифирамб<sup>38</sup> (гимн в честь бога Диониса) выделилась из обряда и обрела самостоятельное существование, будучи включенной в систему состязаний.

Культ бога *Диониса*<sup>39</sup> получил широкое распространение в Древней Греции в конце 8 века до н.э.. Дни Великих Дионисий отмечались в марте – начале апреля, а малые Дионисии проходили в конце декабря – начале января. Празднование состояло из двух частей<sup>40</sup>: официальной – торжественно-культовой (начиналась процессией к храму Диониса и включала обряд жертвоприношения в храме) и неофициальной (проходившей на улицах и площадях города при участии молодежи).

<sup>37</sup> Агон – место для соревнований.

<sup>38</sup> Дифирамб — особый вид древнегреческой лирики, развивавшийся в связи с культом Диониса, названный одним из эпитетов этого божества и отражавший на себе черты бога вина, необузданного веселья и душевных страданий.

<sup>39</sup> Дионис (Вахх в Римской мифологии) – в греческой мифологии бог плодоносящих сил земли, виноградарства и виноделия, сын Зевса и фиванской царевны Семелы. Бог восточного (фракийского или лидийского) происхождения, культ которого в Греции утвердился сравнительно поздно и с большими трудностями. Хотя имя Диониса найдено еще на табличках критского линейного письма (14 в. до н. э.), его развитие и утверждение связано с периодом роста полисов в материковой Греции (8-7 вв. до н. э.), когда единый культ Диониса вытеснил культы местных богов и героев. Как божество земледельческого круга, он нередко противопоставлялся солнечному Аполлону — богу родовой аристократии. В философии и искусстве новейшего времени это переосмыслено как противопоставление двух начал, бытующих в природе человека, светлого (аполлонийского) и темного (дионисийского). Дионис — олимпиец, но в число олимпийских богов вошел сравнительно поздно.

<sup>40</sup> В этом разделении можно усматривать истоки последующего деления драмы на трагедию и комедию.

Городские отличались оргиастическим характером, были необычайно шумными, неистовыми и веселыми, во время которых выпивалось большое количество вина. Процессии сопровождалась экстатическими песнями-плясками с тимпанами сатиров (козлорогих спутников бога), менад, вакханок, басарид. Дионис олицетворял плодоносящие силы земли, поэтому его символами были виноградная лоза (в мифах, где бы ни появлялся Дионис, он обучал всех виноградарству и виноделию) и фаллос. Исконную принадлежность культа Диониса составлял дифирамб. Местами первоначального происхождения дифирамба – как народной песни или восторженной импровизации, зарождавшейся среди праздничного шума и общего возбуждения – предание называло Фивы, Наксос, Коринф, издревле прославленные чествованием Диониса. По словам Платона, рождение Диониса было древнейшим предметом дифирамбических песнопений, посвященных различным событиям из жизни этого божества-героя. Литературная обработка дифирамба началась сравнительно поздно: наиболее раннее упоминание встречается в отрывке Архилоха, поэта начала VII в. до н.э.. Согласно с характером культа, дифирамб в цветущую пору своего развития представлял собою гармоничное сочетание поэзии, музыки, танцевальных движений, мимики. Довольно обстоятельное определение дифирамба дает Прокл<sup>41</sup>: «Дифирамб стремителен, проявляет иступленность посредством танца, создает состояние, подобающее богу [Дионису], воздействует ритмами и используемыми грубыми словами».<sup>42</sup>

Собственно изобретение дифирамба предание связывает с именем Ариона, уроженца обильного виноградниками Лесбоса, прибывшего в Коринф ко двору Периандра (628 - 585) из южной Италии. С этого времени дифирамбы составлялись поэтами с соблюдением характерных особенностей в стихотворной композиции, в подборе выражений и в музыкальном аккомпанементе и назначались для мимического исполнения так называемыми циклическими хорами в определенные праздники Диониса, вокруг жертвенника; дифирамбическим инструментом был авлос. Ариону приписывают составление хоров из сатиров, ближайших спутников божества. В связи с Арионом также можно говорить о зачатках трагедии: в дифирамбах лирические части стали чередоваться с рассказом корифея хора о приключениях героя. Во всяком случае, дифирамб принадлежит важная роль в истории трагедии и театра: он не только разработал стихотворные формы, пригодные для античной драмы, но в большой мере подготовил и ее сценическую обстановку<sup>43</sup>.

В истории формирования жанра трагедии важную роль сыграли два события:

600 г. до н.э. – коринфский поэт *Арион* «изобрел трагический строй», «первый установил хор, спел дифирамб, ввел сатиров, говорящих размеренной речью».

---

<sup>41</sup> Прокл – древнегреческий философ. В его «Хрестоматии» содержатся сведения о различных древнегреческих музыкально-поэтических жанрах.

<sup>42</sup> К сожалению, огромная литература дифирамба, за весьма скудными исключениями, потеряна.

<sup>43</sup> Высшего развития дифирамб достиг в Афинах, где ежегодные чествования Диониса со времени Пизистрата и сыновей его получили грандиозные размеры. Здесь дифирамб продолжал развиваться, независимо от драмы. Поэт, композитор и учитель музыки Лас из Германы, усилил музыкальный аккомпанемент дифирамба и освободил этот вид лирики от дробления на строфы и антистрофы, благодаря чему открывался простор самым сложным ритмическим образованиям и обеспечивалось дальнейшее самостоятельное развитие музыки и мимического искусства. В этой форме дифирамб благотворно воздействовал на успехи греческой музыки вообще. Первенствующее значение в трагедии принадлежало тексту, в дифирамбе — музыке. Лас устроил публичные состязания дифирамбических хоров на Дионисовых празднествах. Впоследствии драматические представления на так называемых больших Дионисиях в Афинах предварялись состязаниями дифирамбических хоров мальчиков и взрослых мужчин. Уцелевшие названия дифирамбов указывают на разнообразие их по содержанию: «Данаиды», «Одиссей», «Ниоба», «Персефона», «Гименей» и т. п. Благодаря многосторонности содержания и той легкости, с какою музыка дифирамба, господствовавшая над текстом, приспособлялась к новым вкусам и понятиям, этот вид лирики, хорошо известный Цицерону и Горацию, перестал существовать со смертью того культа, часть которого он составлял.

534 г. до н.э. – первым из известных нам победителей состязаний драматургов в Афинах стал *Феспид* (родился в Аттике около 580 года до н.э.). Все его пьесы утеряны. Но считается, что он первый выступил со своим хором в качестве актера, тем самым, положив начало жанру трагедии.

Только тогда, когда соединились песни-пляски хора и ямбические реплики актера, появилась трагедия.

### **Организация состязаний в дни Великих Дионисий**

Дни Великих Дионисий были всеобщим праздником. На время государственно-политическая жизнь приостанавливалась: не работали учреждения, закрывались суды и тюрьмы и даже преступники отпускались на поруки. Наиболее пышные празднества устраивались в Афинах. Ранним утром все свободное население устремлялось к храму Диониса. После прихода официальных лиц – государственных чиновников, жрецов, полководцев, гостей – из храма выносили статую Диониса, и начиналось шествие: первыми шли жрецы, далее представители власти, юные сыновья афинских граждан, потом вели жертвенных животных, за которыми следовали все остальные участники процессии. Обойдя весь город, шествие направлялось в рощу Академа<sup>44</sup>. На одной из лужаек устанавливали статую и начинались хоровые состязания. Каждая из 10 фил<sup>45</sup> выставляла на конкурс хор мальчиков (состав – до 50 человек), исполнявших гимны во славу Диониса. Жюри называло победителя. Статую переносили в театр (от греч. theatron - место для зрелищ) - театр Диониса в Афинах был выстроен на склоне Акрополя за храмом Диониса. Ряды зрителей были вырублены полукругом из камня и спускались к круглой площадке – *орхестре* (греч. orchestra, от orcheomai — танцую). В центре ее располагался алтарь - *фимела*

Люди в роще продолжали веселиться, пить вино, петь и танцевать. Молодежь переодевалась в костюмы тех, кто составлял свиту Диониса – сатиров (козlorогих спутников бога), менад, вакханок, басарид. Всю ночь продолжалось веселье. Наутро продолжались состязания хоров, среди участников были уже и мужские хоры (10).

На четвертый день наступала кульминация праздника – самая важная его часть: состязания драматургов. Их предварял ритуал перед статуей Диониса – обряд возлияния и жертвоприношения. В них принимали участие три автора, каждый из которых представлял на суд жюри и зрителей три трагедии и одну сатирическую<sup>46</sup> драму. В 486 году до н.э. впервые в программу Дионисий была включена комедия, и с этого времени трем дням состязаний трагических драматургов предшествовал день состязаний авторов комедии.

Существовало официальное жюри, которое называло победителя. Однако если зрители не были согласны с решением жюри, то оно отменялось.

Организация спектаклей возлагалась на одного из 9 *архонтов* (в пер. с греч. – предводитель; высшее должностное лицо в Древней Греции). Хоры набирались из числа свободных жителей по очереди из каждой филы. Помимо этого назначался *хорег* – организатор хора, который нес расходы по обучению, изготовлению костюмов, содержанию участников хора<sup>47</sup> (хоревтов).

<sup>44</sup> Роща находилась на северо-западе от Афин. Свое название она получила от имени мифологического героя Академа, похороненного в этой роще. В 4 веке до н.э. в этой роще занимался со своими учениками Платон. Его школа получила название Академия.

<sup>45</sup> Фила – территориальный округ.

<sup>46</sup> Сатирическая драма – пьеса, в которой хор состоял из сатиров. В качестве сюжета избиралось одно из мифических повествований, но развертывание событий в нем поворачивалось в комическое русло: например, сатиры встречаются с вином, огнем, музыкой, но находят им неверное применение. Единственный сохранившийся текст сатирической драмы принадлежит Еврипиду («Киклоп»).

<sup>47</sup> Хор - греч. choros, групповой танец.

Драматург сочинял пьесу и относил ее архонту. Тот, познакомившись с пьесой, решал: давать драматургу хор или нет. Если решение было положительным, то драматург обучал хор и репетировал пьесу (на первых этапах выступая и в роли актера).

### **Жанровые и композиционные особенности трагедии**

Звук трубы оповещал зрителей о начале представления. В *Прологе* повествовалось о том, что зрителям предстоит увидеть. Музыкант, играющий на авлосе, выходил вместе с хором и обычно стоял на виду у всех, сопровождая своей игрой действие. Хор выступал на *орхестре* (площадка для пляски) – полукруглой формы. Обычно хор делился на два полухория,<sup>48</sup> и выходил на оркестру через правый или левый *парод* (боковой вход). Хор пел в унисон под аккомпанемент авлоса. Каждая его песня сопровождалась мимическим танцем, соответствующим характеру каждой конкретной сценической ситуации. Песня, с которой хор появлялся на оркестре, называлась *парод*; завершающая песня хора, с которой он покидал оркестру, именовалась *эксод*. Промежуточные песни-пляски хора назывались *стасимы* («стоячие», «неподвижные» песни). Они включали в себя *строфу* (танцующий хор перемещался в одну сторону) и *антистрофу* (двигался в противоположную сторону) и *эпод* (неподвижное состояние хора, завершающее стасимы). Стасимы чередовались с *эписодиями* – диалогами и монологами актеров. Разделы, где выстраивался диалог актеров с хором, именовались *коммос*.

Таким образом, основными композиционными компонентами трагедии являются:

#### **ПРОЛОГ - ПАРОД – ЭПИСОДИИ - СТАСИМЫ – КОММОС - ЭКСОД**

Всего в античной трагедии было три актера<sup>49</sup> (в театре выступали только мужчины), однако действующих лиц было значительно больше. Каждый актер играл несколько ролей. Все основные роли исполнял протагонист (греч. *prōtagōnistēs*: *prōtos* - первый, *agōnistēs* - актер) – главный актер. Его назначал архонт. Второго (девτεραгонист - греч. *deuterāgonistēs*: *deuteros* – второй, *āgonistēs* - актер) и третьего (триагонист - греч. *tritāgonistēs*: *tritos* – третий, *agōnistēs* - актер) набирал себе сам протагонист.

Актеры выступали на *скене* (лат. *Scena*, греч. *skēnē* - шатер, палатка), появившейся в 458 году до н.э., – дощатой постройке с тремя дверями, куда актеры уходили переодеваться. Постепенно сцена превратилась в декорацию. Использовались в постановках и различного рода театральные машины, для создания всевозможных эффектов. Неотъемлемой частью костюма актеров были маски. Это было обусловлено значительными размерами греческих театров – афинский театр, например, вмещал 17000 зрителей. Маски были яркими и цветными (изготавливались из дерева или полотна) и позволяли различать героев и их состояния даже на самых дальних рядах. Белая маска означала, что перед зрителями женщина, темная – мужчина. Психологическое состояние также подчеркивалось цветом маски: багровый – злоба и раздражительность, рыжий – хитрость, желтый - болезнь. Помимо этого, маски изготавливались с изображением веселого либо печального лица, гневного либо испуганного и пр. Маска покрывала голову полностью. Постепенно из весьма условных по внешнему виду форм, они стали обретать черты психологически более точных и выразительных. На ногах у актеров была специальная обувь на толстой многослойной подошве, удлиняющей рост – эмбаты (в Риме назывались котурнами и достигали 20 см). Одеты актеры были в хитоны – свободные со складками одежды, но короткие: пурпурные – у царей, белые – у цариц, клетчатые – у прорицателей.

По своей сущности античный театр представлял собой синкретическое явление. В нем в органичном единстве сосуществовали поэзия, музыка и танец. Это соответствовало архаическим представлениям греков, воплотившимся в понятии *триединая хорей* – единстве трех экспрессивных видов искусств (в отличие от конструктивных, куда входили

<sup>48</sup> Хор в трагедии составлял 12-15 хоревтов. в комедии – 24.

<sup>49</sup> Первого актера ввел Феспид, в дальнейшем у Эсхила появляется второй актер, спустя несколько десятилетий Софокл вводит третьего.

архитектура, скульптура и живопись). Художественный образ создавался выразительными средствами всех трех искусств. Поэтому актеры не только декламировали свои монологи и диалоги, но, как и хор, пели. Большую роль играла не только живописность поз и жестов, а также постановка голоса и дикция, обучению которым уделялось большое внимание. Не случайно к середине 5 века до н.э. мастерство актеров настолько выросло, что с 449 года до н.э. стали проводиться и состязания актеров.

### ***Некоторые вопросы теории драмы***

Появившися в 6 веке до н.э. *драму* (с греч. действие) греческие ученые рассматривали как один из трех родов литературы (наряду с эпосом и лирикой). У Аристотеля в «Поэтике» читаем: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов... - все это в целом не что иное, как подражания; различаются же они между собой трояко: или (1) разными средствами подражания, или (2) разными его предметами, или (3) разными нетождественными способами» [1447 а 13]<sup>50</sup>.

Действительно, для греков, начиная с Платона, вся поэзия мыслилась как подражание - *мимесис*. Самое раннее упоминание о нем находим у Гомера в гимне Аполлону Делосскому:

«Острова Делоса девы.....»

Дивно умеют они подражать голосам и напевам всяких людей».

В период перехода от эпоса к трагедии в художественном сознании произошло осмысление совершенно нового, отличного от эпического повествования, способа «мимесиса». Весьма точное в этом плане замечание, позволяющее отделить драму от эпоса, принадлежит Ф.Шиллеру: «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим».

Аристотель дает следующее определение трагедии:

*«Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [1449 в 24].*

Трагедия, по Аристотелю, «есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и <образу> мыслей» [1449 в 36]. Действие представляет собой взаимосвязь следующих друг за другом во временной последовательности и одновременно вытекающих одно из другого событий. «Цель трагедии составляют события» - указывает Аристотель [50 а 20]. «Главное, чем трагедия увлекает душу, – переломы и узнавания» [50 а 33]. Перелом «есть перемена делаемого в (свою) противоположность» [52 а 24]. Наиболее вероятный ход перемен – от счастья к несчастью. Узнавание «есть перемена от незнания к знанию» [52 а 29]. Герой трагедии – это «человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье» [53 а 7].

Классическим образцом трагедии Аристотель считает «Царя Эдипа» Эсхила. Это история не о том, как Эдип убил своего отца и женился на своей матери, но о том, как это выясняется. Трагедия предлагает узнавание того, что представления героя о своей счастливой жизни совершенно неверны. В своей трагедии «Хоэфоры» Эсхил записал весьма важные строки: «Пока восседает на своем троне Зевс, остается закон: свершившему – страдать!». В финале Эдип один из самых несчастнейших людей. Хотя он ослепляет себя, чтобы не видеть новой реальности, тем не менее, зрители ощущают ужас, который охватил героя. Но даже в несчастье герой трагедии не становится жалким, а являет мужественность и величественность духа. Вспомним слова Аристотеля о главной цели, которую производит трагическое действие: очищение – *катарсис* – посредством сострадания и ужаса. В этом величайшая этическая сила греческой трагедии. Не случайно

<sup>50</sup> Все фрагменты текста «Поэтики» цитируются по изданию Аристотель. Поэтика / Аристотель и античная литература. – М., 1978.

на ее постановки собирались практически все свободные граждане. Она воспитывала нравы публики, поднимала сложнейшие проблемы бытия человека в мире, его места в нем, отношений с богами и судьбой. Кстати, судьба трактуется греческими драматургами, по выражению А. Лосева, как «сверхинтеллектуальная, сверхразумная сила», которой не могут противостоять ни человек, ни боги. Тема противоборства человека с судьбой, впервые поднятая в античной трагедии, в дальнейшей истории художественной культуры получит многоликое воплощение.

Сюжетную основу трагедий в основном составляли мифы, хотя есть и исключения. Например, трагедия Эсхила «Персы» повествует о реальных событиях современной греческой истории. Вероятно, поэтому она пользовалась необычайным успехом. То обстоятельство, что трагедия включалась в систему состязаний, обусловило появление различных вариантов интерпретаций в трагедиях сюжетных мотивов одних и тех же мифов. Драматурги позволяли себе творчески обрабатывать известные сказания. Текст античной драмы – стихотворный. Греческое стихосложение – метрическое по своему типу, основанное на чередовании долгих и кратких слогов; рифмы не существовало. Формирование стихосложения, характерного для трагедии, происходило в 7-6 веке до н.э.. Именно в этот период рождался тип декламации, отличный от декламации эпических стихов. Напомним, что в повествованиях аэдов и рапсодов использовался гекзаметр (шестистопный дактиль). В трагедии актеры заговорили ямбическим триметром – поэтическим вариантом местного аттического диалекта. Помимо этого, своя стихотворная форма сложилась в хоровых разделах. Ее становление связано с расцветом дифирамба, о котором уже много говорилось выше.

Функции хора и актеров – различны. Актеры повествовали о событиях. Существенной чертой античной драмы было то, что сюжетные события происходили не перед глазами зрителей, а о них сообщали. Хор выступал в роли комментатора, обобщающего и дающего нравственную оценку.

*Пример из «Эдипа» Софокла:*

*Эдип:* Увы, мне! Явно все идет к развязке.

О свет! Тебя в последний раз я вижу!

В проклятии рожден я, в браке проклят,

И мною кровь преступно пролита!

*(убегает во дворец)*

*Хор:* Люди, люди! О смертный род!

Жизнь людская, увы, ничто!

В жизни счастья достиг ли кто?

Лишь подумает: «Счастлив я!» -

И лишается счастья.

Рок твой учит меня, Эдип,

О, злосчастный Эдип! Твой рок

Ныне уразумев, скажу:

Нет на свете счастливых.

*(пер. С. Шервинского)*

По мере эволюции, хор в трагедиях уступал место эпизодам, в которых демонстрировали свое мастерство актеры. Это обусловлено было также все более пристальным вниманием драматургов к внутреннему миру человека и его переживаниям.

В 486 году до н.э. впервые в программу Великих Дионисий была введена комедия. Ее происхождение связывают с неофициальной частью дионисовых празднеств (ряженные шествовали с телегой-кораблем – карус-новалис и разыгрывали всевозможные смешные сценки). Ежегодно соревновались 5 комических поэтов (иногда 3). Хор в комедии состоял из 24 человек, и его партия была менее сложной, чем в трагедии. Для комедии была характерна смелая гиперболизация непривлекательных черт человеческой природы: маски

актеров выглядели нарочито уродливо, в костюмах использовались всевозможные громоздкие накладки. Первые 50 лет комедия не имела в Афинах сколько-нибудь значительного резонанса. Лишь после 420 года до н.э. этот жанр стал привлекать большее внимание. Единственный комедиограф, чьи произведения дошли до нас – *Аристофан*.

### *Драматурги*

«Отцом трагедии» называют древнегреческого поэта-драматурга *Эсхила* (ок. 525-456 до н. э.). Он превратил трагедию из обрядового действия в собственно драматический жанр, впервые введя второго актера, тем самым создав предпосылку для диалогического конфликта. Форма трагедий Эсхила сохраняет архаическую монументальность, композиционную симметрию и статичность, хор удерживает ведущую роль, характеристика действующих лиц отличается строгой цельностью, исключая противоречия и нюансы (трилогия «Орестея», «Семеро против Фив»). Среди образов Эсхила особое место занимает Прометей («Прикованный Прометей»), наделенный чертами борца, сознательно принимающего на себя страдания ради лучшего удела человеческого рода. Сохранилось всего 7 трагедий.

*Софокл* (ок. 496-406 до н. э.) - один из трех великих представителей античной трагедии, занимающий по времени жизни и характеру творчества место между Эсхилом и Еврипидом. Мироззрение и мастерство Софокла отмечены стремлением к равновесию нового и старого: славя мощь свободного человека, драматург предостерегал против нарушения «божеских законов», т. е. традиционных религиозных и гражданских норм жизни; усложняя психологические характеристики, сохранял общую монументальность образов и композиции. Трагедии Софокла («Эдип-царь», «Антигона», «Электра» и др.) - классический образец жанра. Из более чем 90 написанных трагедий, полностью сохранилось лишь 7.

*Еврипид* (ок. 480 до н. э. — 406 до н. э.) - младший из трех афинских трагиков. Творчество Еврипида, сложившееся в годы кризиса афинской демократии, отличается резко критическим отношением к мифологическим, этическим и другим традиционным нормам. Он широко вводит в драматическое действие рассудочные - в духе софистов - интонации философского диспута или судебных прений, соединяя крайний рационализм с психологизмом, доходящим до интереса к патологическому (в «Вакханках» и особенно в «Геракле»). Еврипиду свойственно необычное для античной трагедии усиление бытового элемента, интерес к частным судьбам людей («Медея», «Ипполит»). Его трагедии оказали влияние на Менандра, трагедии Сенеки Младшего, а через них — на европейскую драматургию. Сохранилось 17 трагедий (треть всего наследия) и одна сатирическая драма «Киклоп».

*Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) - древнегреческий поэт-комедиограф, которого называют «отцом комедии». Взгляды Аристофана на злободневные проблемы эпохи, резко выраженные в его творчестве, отвечали интересам крестьянства того времени; он с недоверием относился к радикальной демагогии, увлекавшей городские низы («Всадники»), и к индивидуалистической философии софистов («Облака»), справедливо видя в том и другом симптомы кризиса афинской демократии. В комедиях Аристофана — отклики на актуальные события, выступления против военной политики («Лисистрата»), критика реальных личностей (Сократа — в «Облаках»), включение фантастических ситуаций («Ахарняне», «Птицы»). Из 40 комедий сохранилось 11.



# **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ

**V – X вв.** – дороманское искусство

**XI – XII вв.** – романское искусство

**XIII – XIV вв.** – готическое искусство (точнее, 1140 – 1450)

## ХРОНОГРАФ

**313 год** – **Миланским эдиктом** император Константин (ок.274-337) даровал христианам свободу проводить богослужения на всей территории империи, позволил церкви владеть собственностью.

**325 год** - на **Никейском соборе** был утвержден догмат о триединстве Бога: Бог-Отец – как исток и начало всего сущего, Бог-Сын – или Логос – как упорядочивающее начало, Бог-Дух Святой как животворящее начало. На этом же Соборе был утвержден Символ веры.

**590-604 гг.** – понтификат **Папы Григория Великого**, кодифицировавшего порядок христианского богослужения, составившего антифонарий - круг строго канонизированных песнопений, распределенных по всему церковному году.

**742 – 814 гг.** – годы жизни короля франков **Карла Великого** (с 768 года – король, с 800 года – император из династии Каролингов), чья деятельность предопределила период возрождения культуры в империи.

**751 – 987 гг.** – **Каролингская эпоха (Каролингское возрождение)**

**конец IX в.** – появление ранней полифонии; появление **невменной нотации**.

**IX – XII вв.** – период развития органума.

**1025-27 гг.** – реформа нотного письма **Гвидо из Ареццо**.

**1150 – 1250 гг.** – период деятельности группы композиторов при кафедральном соборе Notre Dame в Париже (**школа Нотр Дам**).

**середина XII в.** – введение **черной квадратной нотации**, появление **модусной ритмики**.

**конец XII – начало XIII вв.** – появление трех и четырехголосных вставок в органумах **Перотина**.

**XIII в.** – появление жанра **мотета**.

## Общая характеристика художественной культуры Средневековья

Средние века — искусственный термин, принятый для обозначения эпохи, которая отделяла античность, т. е. греко-римскую древность, от ее «возрождения» в 15-16 вв. Термины средние века и средневековье были введены в 15 веке европейскими мыслителями, которые за образец почитали классическую античность. Промежуток времени между классической эпохой и эпохой новой классики – Возрождением – ими стал называться *medium aevum* – *средние века*.

Начало Средневековья можно отсчитывать от нескольких дат: падения Западной Римской империи, нашествия варваров и образования первых варварских государств на территории Европы. Важнейшим рубежом является рождение христианской цивилизации, пришедшей на смену греко-римской, античной, т. е. языческой. Европейский мир принимает христианский облик, начиная с 4 века.

Концом средневековой эпохи обычно принято считать 15 век (падение Византийской империи в 1453 году, начало эпохи Великих географических открытий, революционных преобразований в искусстве, начало Реформации). Иногда Средневековье продлевается до 17 века, времени Английской революции, коренных изменений в области науки и техники, промышленного производства, или 18 века (до Великой Французской революции), или наоборот, переносится в более раннюю эпоху — 13 и 14 вв., эпоху Данте, Джотто и св. Франциска Ассизского.

Принятая в современном искусствознании периодизация Средневековья ориентирована на архитектурный стиль, как наиболее полно репрезентирующий особенности художественного мышления эпохи. Период 5-10 вв. называется *дороманским*, в 11-12 вв. доминирует *романский стиль*, который в конце 12 в. сменяется *готическим*. Поздний архитектурный готический стиль (15-16 вв., т. н. «пламенеющая готика») в некоторых странах (Франция) сосуществовал с искусством Ренессанса. Возрождение, относясь с пренебрежением к варварским наследникам Рима, не заметило значимости искусства Средневековья, объявив его варварским. Лишь в 20 веке открылась ценность его художественных исканий, проявился интерес к духовному миру Средневековья.

Термин *романский* был введен в 1825 году французским археологом *Арсисом-де-Комоном*. Он дал подобное название эпохе, следующей за Каролингским возрождением. Определение связано с мнением, бытующим среди французских археологов, о подражательном характере искусства данного периода времени. Они называли его испорченным вариантом позднероманского искусства. Главная роль в романском стиле отводилась суровой, крепостного характера архитектуре: монастырские комплексы, церкви, замки располагались на возвышенных местах, господствуя над местностью. Церкви<sup>63</sup> украшались росписями и рельефами, в условных, экспрессивных формах выражавшими могущество Бога. Значительное развитие получила книжная миниатюра, ювелирная пластика, изделия прикладного искусства

Термин *готический* (от итал. *gotico*, букв. — готский, от названия германского племени готов) приписывается Дж.Вазари<sup>64</sup>. Но по легенде впервые Рафаэль в докладе

<sup>63</sup> Романские церкви базиликального типа имеют упорядоченный план с четким выделением функционального назначения и символики каждой части храма — двухбашенного фасада, нартекса, продольных нефов, хора с обходом, крипты, башни над средокрестием. Важнейшим нововведением романских зодчих была разработка системы сводчатых перекрытий всего храма (цилиндрические и крестовые своды).

<sup>64</sup> Вазари (Vasari) Джорджо (1511-74) - итальянский живописец, архитектор, историк искусства. Работал главным образом во Флоренции. Представитель маньеризма (фрески в Палаццо Веккьо, 1555-71); архитектурный ансамбль Уффици (ныне музей, с 1560). Автор «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

папе Льву X назвал искусство, предшествовавшее Возрождению, варварским - готическим, считая искусство Средневековья порождением варварского племени готов, разрушивших Рим в 410. Родина готики — Франция, королевская область Иль-де-Франс, откуда она распространилась как знак королевской власти по Франции, в конце 12 в. стиль пришел и в остальные страны Западной Европы. Главным созданием готического искусства во Франции стал городской собор, возводившийся большими строительными артелями (ложами) и отличавшийся совершенством архитектурной конструкции, богато украшенный скульптурными изображениями и витражами. Каркасная система готической архитектуры (стрельчатые арки опираются на столбы; боковой распор крестовых сводов, выложенных на нервюрах, передается аркбутанами на контрфорсы) позволила создавать небывалые по высоте и обширности интерьеры соборов, прорезать стены огромными окнами с многоцветными витражами. Устремление собора ввысь выражено гигантскими ажурными башнями, шпилями, стрельчатыми окнами и порталами, изогнутыми статуями, сложным орнаментом. Пронизанное светом внутреннее пространство храмов обрело единство. В целом, архитектура средневекового собора породила мысль о гармонии и многообразии божественного универсума.

### ***Исторические сведения***

Политическая карта Средневековья очень изменчива. Это эпоха Великого переселения народов, когда Европа представляла собой котел, в котором переплавлялись страны и народы, период формирования европейских государств. Самыми значительными политическими силами в ранневарварской Европе были государства вестготов, лангобардов, франков, остготов, англо-саксонские королевства. В конце 8 века крупнейшей державой становится империя Карла Великого, опиравшегося на предания о могуществе Рима. В искусстве Каролингов возродился интерес к античности. На развалинах империи Каролингов образовались современные государства Европы.

Несмотря на политическую раздробленность Европы, представлявшей пеструю и быстро меняющуюся мозаику народов, государств и государственных образований, объединяющим началом были:

- память о римском наследстве (римское право, в основных своих формах распространенное по всей территории Европы, римские города, традиции городской жизни);
- христианская религия;
- латинский язык, ставший основой романских языков<sup>65</sup> и являвшийся важной составной частью германских языков;
- общие процессы, характеризующие развитие искусства.

Европу объединяли паломнические дороги к святым местам (самые знаменитые — к гробнице св. апостола Иакова в Сантьяго-де-Компостела), церковная власть папы Римского, который воспринимался всем латинским Западом как наместник апостола Петра и глава всей христианской Церкви. Сама организация Римско-католической церкви была стабилизирующей основой всего европейского мира — от Испании до Польши, от Шотландии до Италии.

### ***Христианство***

На рубеже Античности и Средневековья произошли наиболее кардинальные изменения в художественной культуре. Они были обусловлены сменой социально-экономических формаций (рабовладельческой на феодальную), территориальным переделом античного мира, закатом античной цивилизации и формированием новой - западноевропейской. Но самое главное - в первом веке нашей эры зародилась *христианская религия*, придя на

---

<sup>65</sup> Романские языки (от лат. romanus — римский) - группа родственных языков индоевропейской семьи, развившихся из латинского языка: испанский, португальский, каталанский, галисийский; французский, окситанский; итальянский, сардинский.

смену язычеству. Именно христианство оказало наиболее важное влияние на процессы формирования средневековой художественной культуры. На начальном этапе христианские секты были разрозненными, разбросанными на территории Палестины, Греции, Галлии, Египта, Сирии, Рима. Растущая популярность христианства приводила к активному преследованию христиан со стороны властей. Имеются свидетельства Тацита (54-68 гг.) – историка времен Нерона – о гонениях на христиан. Он писал, что христиан арестовывали, осуждали, отдавали на растерзание собакам или привязывали к крестам.

Плиний Младший, римский правитель Вифинии и Понта оставил следующие воспоминания о суде над христианами: «Они, однако, признали, что виноваты лишь в том, что собирались перед рассветом и пели гимны Иисусу как Богу. Причем их обеты не связаны ни с каким преступлением, они лишь клянутся не предаваться лжи, воровству, прелюбодеянию, не нарушать свое слово и не обманывать доверия, если оно им оказано».

Коренные изменения в политическом статусе христиан произвел *император Константин* (ок.274-337). *Миланским эдиктом 313 г.* он даровал христианам свободу проводить богослужения на всей территории империи, позволил церкви владеть собственностью. В 325 году на *Никейском соборе* был утвержден догмат о триединстве Бога: Бог-Отец – как исток и начало всего сущего, Бог-Сын – или Логос – как упорядочивающее начало, Бог-Дух Святой как животворящее начало. На этом же Соборе был утвержден Символ веры. Отцами Восточной церкви<sup>66</sup> стали Василий Великий и Григорий Богослов, Западной Римской церкви – *Блаженный Августин*<sup>67</sup>.

Что же принесло христианство в мир? Прежде всего, изменилась сумма представлений человека о себе самом, истоках и целях своего бытия в мире, об окружающем мире и его отношениях с Богом.

Господь и Бог – различные понятия для язычников. Бог – Первопричина, исток всего бытия. Господь – владыка мира, верховное божество. Для христиан – Бог есть Господь. Нет Бога выше Господа. И нет никого иного Господа, кроме Бога. Христиане получили право прямого обращения к Богу. Христианство увидело в Боге Отца, а в Иисусе – Спасителя. Христианство сочло более значимым то, что происходит в человеческом сердце, нежели то, что совершается вокруг. Евангельская проповедь о покаянии впервые призвала к переменам внутри человека. В «Исповеди» Блаженный Августин пишет о том, что в человеке происходит «метанойя» – перемена ума, покаяние; в покаянии человек с силой отталкивает себя от прошлого, сбрасывает его с себя.

Именно эта идея – осознания греховности своего существования, стремления покаяться и в покаянии очиститься от греха, освободить свою душу - заложена в самом существе христианского богослужения. Богослужение – своего рода диалог человека с Богом.

Центральным богослужением в западном христианстве является *месса* – обряд, приготавливающий католика к таинству причастия (евхаристии) – моменту наиболее полного приобщения к божественной сущности через вкушение освященного хлеба и вина. Ибо, как пишет Фома Аквинский, «тело и кровь Христова истинно пребывает в этом таинстве, и постигнуть их можно не чувством, ни разумом, но только верою, опирающейся на божественный авторитет». Посещение мессы для христианина – важнейшее условие выражения его религиозности. Не случайно в эту эпоху столь

---

<sup>66</sup> В 330 году император Константин на берегу Босфора основал Новый Рим – город, получивший название Константинополь. В 395 году произошло разделение на Западную и Восточную римские империи и, соответственно, западную и восточную ветви христианской церкви.

<sup>67</sup> Аврелий Августин родился в 354 году в Северной Африке в городе Тагасте. На формирование его взглядов и переход к христианству огромное влияние оказал епископ Медиолана (Милана) Амвросий (необычайно талантливый проповедник). С 395 года и до конца своей жизни (430) был епископом города Гиппон. Оставил обширное теологическое наследие.

значительную роль уделяли строительству церквей и соборов, где проходили богослужения.

***Особенности архитектуры  
средневекового собора как  
отражение художественной  
картины мира Средневековья***

Художественная культура каждой конкретной исторической эпохи всегда обладает достаточно ощутимой внутренней целостностью. Эта целостность обеспечивается сходством мировоззрения художников-современников, в

сознании которых существует общее для всех представление о мире в целом, именуемое «картиной мира». Это понятие чрезвычайно богато по своему содержанию. Оно включает совокупность религиозных, научных, философских, нравственных, политических и других идей, которые владеют умами человечества. Связь искусства с этими идеями очевидна. Не случайно идея *изоморфности* художественного произведения миру в целом пронизывает всю историю философской мысли об искусстве. Каждое произведение искусства с той или иной степенью полноты фиксирует взгляд эпохи на мироздание в целом, в меру возможностей дублирует его пространственно-временные характеристики. Ибо оно есть воплощение постигнутых художником идей мироздания. Благодаря этому микромир произведения искусства становится конкретно-чувственной моделью макромира. Иными словами, всякое художественное произведение есть своеобразная модель *Универсума*.

В основе художественной целостности средневековой культуры находилась идея Бога и Божественного происхождения всего сущего. Мир понимался как своего рода архитектура и совершенство. В красоте и величии мира видели проявление божественного начала. В определение красоты включались такие понятия, как единство, форма, гармония, порядок, число, ясность, сияние, свет. Согласно учению Августина, порядок, царящий во Вселенной, создан Богом и проявляется в мере и гармонии, поскольку Бог «все расположил мерою, числом и весом». Порядок мироздания сравнивался с музыкальной гармонией. Искусство, хоть и материально (учил Эриугена), но корни его в душе, в Боге. Его идеальные прообразы в божественном Логосе, оттуда они переходят в душу, а из души художника – в материю. Поэтому искусство, не меньше чем природа, исходит из божественных идей. По мнению Гуго Сен-Викторского (1096-1141), все искусства есть лишь несовершенное подражание природе, понимаемой как божественное произведение.

Искусства делились на «свободные» и «механические». Свободных искусств было семь: грамматика, риторика, диалектика (тривий), арифметика, геометрия, астрономия и музыка (квадривий). Свободные искусства почитались выше, нежели механические, так как выражали духовные, а не физические потребности. Архитектура – механическое искусство. Однако главное внимание уделялось *религиозно-символической* стороне зодчества. Художественное творчество и эстетические искания мастеров средневековья основывались не на античной традиции подражания искусству природе, а на принципах *символизации*, т.е. выражения сокровенного и видимого через категорию, метафору, сложные символические конфигурации.

Символика как основа образного мышления людей средневековья проявила себя на всех уровнях формирования художественного образа. Пространство средневековых храмов и церквей понималось как духовно насыщенное организованное целое; архитектура – один из элементов этого целого, наряду со скульптурой, живописью, словом и музыкой. Эта целостность объединения различных видов искусств преследовала важную цель – «строительство» души человеческой и подчинение поведения индивидуума идеям упорядоченного иерархического мироустройства. Формы имели символическую сущность. В совокупности это выражало общую философско-художественную идею.

Символическое значение форм, чисел и геометрических построений композиций храма тоже связано с духовным началом средневековой культуры.

Квадрат был символом Земли, мог также означать человека. Круг символизировал небо и выражал идею единства, вечности, бесконечности, законченности и высшего совершенства. Именно квадрат и круг являются основными геометрическими формами плана средневекового храма. Его совершенные формы должны были раскрыться внутреннему взору души человека. Храм являл представление о мироздании, об одухотворенном космосе, о единстве земного и небесного, видимого и невидимого, о небесном граде – Горнем Иерусалиме. Большую роль в архитектуре играли арки – полукруги – символ неба. Arcus – лат. арка, свод, дуга, *радуга* – своеобразный небесный мост, соединяющий небо и землю. Портал состоял из арки и дверного проема (квадрат или прямоугольник) – таким образом, объединялись земля и небо. Помимо этого, согласно Евангелию, дверь символизировала самого Христа: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет». Кроме того, через «дверь покаяния» обретется спасение.

После Миланского эдикта службы проводились в базиликах – помещениях для общественных собраний. Именно на основе римских базилик стала развиваться архитектура средневековых церквей и соборов, которая обрела совершенно новый смысл.

Здание христианского храма обычно состоит из 3-х частей: притвора, средней части и алтаря. Это выражало представление о мире как единстве Божественного, ангельского и земного (человеческого). Помимо этого возникает аналогия с Пресвятой Троицей и триадой человека: дух, душа и тело. Алтарь – наиболее священная часть – здесь совершается таинство литургии.

Ориентация храма по частям света также имела символическое значение. *Восточная* часть – алтарь – обращена к утреннему свету, посвящена Христу и символизирует Рай. *Западная* часть символизировала ад и грядущий Страшный суд. Справа от Христа, изображенного в центре (второе пришествие в мир), праведники, слева – грешники. *Северная* часть обращена к ночному сумраку, ассоциируется со смертью, мраком, злом. *Южная* сторона, озаряемая ясным светом дня, посвящалась Новому завету.

План церкви имел форму креста. Крест – наиболее древний символ. Он соединяет небо и землю, в христианстве он обозначает распятие Христа и победу над смертью. Символично, что крест как бы вписан в фигуру человека.

В верхней части храма изображалось небо, нижние ярусы росписи означали землю. На полу нередко изображали лабиринт как символ пути восхождения к Богу. В евангелии говорится, что Христос есть «путь, истина и жизнь». Переход из смерти в жизнь и есть пасха. Земной путь человека, протекающий во времени, завершается в вечности. Понятие пути, странствия становится одним из основных в христианском учении. Человек в этой жизни уподобляется страннику, ищущему царство небесное.

Своеобразна игра света и тени в храме. Борьба света и тьмы, отождествляемая с борьбой добра и зла, присуща контрастному освещению храма изнутри. Сумрак символизировал мысленный духовный сумрак – некий тайный покров, которым окружены тайны Божии. Окна – главный источник дневного света – символизировали божественный свет, льющийся извне. Сильнее всего освещена алтарная часть – сюда, к этому свету устремляется взор каждого входящего в храм. Цветовой декор и продуманное расположение источников света создавали иллюзию дематериализации архитектурных форм.

Скульптура – неотъемлемая часть архитектуры. Средневековая стенопись – «эхо литургии». Изображение – это не только украшение и наставление, но еще и модель духовного поведения, «живопись – книга для неграмотных». Сюжетно-дидактическое содержание воспринималось как проповедь. Живописное богатство внутреннего декора контрастировало с внешним обликом – более аскетичным и строгим. Тем самым подчеркивалась идея превосходства духовной красоты над внешней, чувственной.

По аналогии с сущностью человека, состоящего из плоти, души и духа, в храме тоже можно различить три объединившиеся начала: *телесное, материальное* (архитектура

и скульптурные формы); *душевное* - цвет, который вносит ощущение дематериализации формы; *духовное*, животворящее начало (свет, слово, музыка).

*Музыка* являлась тем связующим звеном, с помощью которого реализовывалась коммуникативная роль богослужения. Функция музыки в литургии – содействие в создании особой духовной атмосферы, способствующей раскрытию души и сердца каждого прихожанина для искреннего обращения к Богу и сопереживания всего содержания литургического действия.

## 2. Истоки литургической музыки.

### *Пение псалмов Давида*

Корни литургической музыки христианства – иудейские. Христиане считали свою веру продолжением иудаизма, поэтому опирались на уже сложившуюся практику богослужения.

К сожалению, в Библии содержится немного описаний богослужбной музыки, в большем количестве они имеются в апокрифических книгах Ветхого Завета. Главное место в богослужении занимало пение псалмов – использовались тексты 150 Псалмов Давида Ветхого Завета. В послании апостола Павла пишется: «... исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу...»

Псалмы исполняли хором в сопровождении инструментов<sup>68</sup>. Так в одном из апокрифов описан хор, состоящий из 12 певцов-мужчин, который дополнялся мальчиками, чтобы «добавить сладкозвучия»; помимо этого упоминались инструменты – лиры, арфы, флейты (похожие на двойной авлос), тарелки. В рукописи, найденной в 1947 году в Кумране, принадлежащей ессеям (одной из раннехристианских сект), написано:

«Я вознес горькую жалобу. Сокрушенно стenal и рыдал и настроил свою арфу на жалобный лад... Но вдруг я ощутил, что нет более горести, способной наполнить меня болью. Тогда моя арфа заиграла музыку спасения. А моя лира – мелодию радости; ... я заиграл на флейте... нескончаемую хвалу».

Хор являлся формой единения единоверцев. По мнению апостола Павла, Бог даровал единомыслие всем и всему, дабы все «единодушно, едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» (Послание к римлянам). Каждая община представляла собой хор, олицетворяющий союз помыслов и приверженность к одним и тем же религиозным идеалам. Такой хор являлся выражением союза личности со всей общиной. О стройности пения речь идти не может. Не случайно в раннехристианской литературе постоянно встречается сравнение хора с кифарой, имеющей струны различной толщины и длины. По мнению Е. Герцмана, в раннехристианской литургии участвовал смешанный хор, состоявший из всех членов общины – мужчин, женщин, детей, стариков, старух, юношей и девушек. Выдержка из послания апостола Павла: «Жены наши в церквах да молчат; ибо не позволено им говорить...», - относится не к пению, а к другой ситуации – к праздной болтовне в церкви.

### *Гимны*

Псалмовое пение играло важную роль в жизни христианских общин. В раннехристианской литературе слова гимн и псалм используются как синонимы (Герцман). Считается, что традиция применения гимнов связана с *Амвросием* (339-397 гг., епископом Милана с 374 г.) – на это указывает Августин в «Исповеди». Ему приписывается множество гимнов, которые сочинялись свободно, *без использования стихов из Писания*, хотя тесно связано с ним по содержанию. Августин: «Гимн – это песня, содержащая хвалу Богу. Если вы славите Бога, но не поете, то это не гимн. Если вы восхваляете что-либо, не подкрепляющее славу Бога и даже при

<sup>68</sup> Ивритская поэзия не имеет рифмы, постоянного метра; количество ударных и безударных слогов не регламентировано. Музыкальный ритм определялся текстом и тоже не подчинялся устойчивому размеру.



этом поете, это тоже не гимн. Следовательно, гимн содержит три элемента: пение, хвалу и Бога».

**Слово и музыка.**  
**Аллилуйя**

Большое значение придавалось единству слова и музыки, что подтверждают целый ряд высказываний авторитетов христианской церкви. «В то время, как ваш язык поет, пусть разум ваш отыскивает смысл слов, чтобы вы могли петь душой, а также разумом» - указывал *Василий Кесарийский*<sup>69</sup>. «Пусть слуга Христа поет так, чтобы не голос певца, а поющие слова доставляли удовольствие» - Иероним Блаженный<sup>70</sup>.

Несмотря на гегемонию слова, в христианскую литургию была допущена и бессловесная музыка – распевание слова «Аллилуйя». Израильский царь Давид сочинил псалом (105), завершающийся мощным хоровым «аллилуйя». По указанию Давида этот псалом был исполнен левитами перед ковчегом Господа:

Спаси нас, Боже, Спаситель наш!  
Собери нас, и избавь нас от народов,  
Да славим святое имя Твое  
И да хвалимся славою Твоею!  
Благословен Господь, Бог Израилев,  
От века и до века!  
Аминь! Аллилуйя!

«Аллилуйя» обрело значение определенного рефрена, употребляясь в различных текстах. Например, Псалом 103 «Благослави, душе моя, Господа». В «Апокалипсисе»:

Аллилуйя!  
Спасение и слава,  
И честь и сила Господу нашему!

Аллилуйя!  
Хвалите Бога нашего,  
Все рабы Его и боящиеся Его,  
Малые и великие.

Пение «аллилуйя» превратилось в вокализованную «музыку без слов», своеобразное слогосочетание.

Августин пишет: «Мы поем в установленные дни, но думаем о нем каждый день». Согласно ему же, «Аллилуйя» пели в течение 50-ти пасхальных дней: «Пришли для нас дни, чтобы петь аллилуйя... Будьте внимательны, вы, знающие как славить и как петь в сердцах ваших Господу.. и хвалите Бога, ибо это – аллилуйя». «Аллилуйя должно петься во все эти пятьдесят дней... оно пелось рано утром...». «Пойте с ликованием. Ибо это [означает] хорошо петь Богу – петь с ликованием. Что же это такое – петь с ликованием? Быть неспособным выразить в словах то, что поется сердцем..., сердце ликует без слов. И громадный простор радости не имеет границ». По Августину, ликование – это особое состояние души, высшая степень восхищения и упоения. Когда никакие слова не в состоянии передать весь восторг и радость, бушующие в человеке, когда невозможно выразить нахлынувшие чувства при созерцании величия Бога.

**Псалмодическое пение** является одноголосной - *монодической*. Причем, в 4 веке формируется особый декламационный тип интонирования псалмов, который получил название *псалмодия*.

<sup>69</sup> Василий Великий, архиепископ Кесарии, 330-379 гг..

<sup>70</sup> Иероним Блаженный (347-420 гг.) - богослов из Стридона, известен переводом на латинский язык Библии.

Первые сведения о декламационном стиле в церковном пении дошли до нас из высказываний Афанасия Александрийского (293-373гг.), являющегося, вероятнее всего, самым его создателем: «Божественному писанию подобает славить Бога не только слитным произношением, но и растянутым. Слитным произносятся слова Законов, Пророков и все исторические вместе с Новым Заветом. Растянутым произносятся слова псалмов, од и песен». Из комментариев св. Августина (354-430гг.) ясно, что под растягиваемым стилем произношения понимается речитация<sup>71</sup> на определенных тонах: «Иногда мне сильно хочется, чтобы и в моих ушах, и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены Псалмы Давида. Мне кажется, правильнее поступал Александрийский епископ Афанасий, который – помню, мне рассказывали – заставил произносить псалмы со столь незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение». Этот стиль является первоначальным видом монодии, который употреблялся во время христианской службы.

Д. С. Шабалин предлагает следующую версию, объясняющую возникновение монодии. Архитектурно-акустическое пространство базилики (где стали проходить службы после 313г.) создавало эффект значительной реверберации звука. Обычная высотно-глиссандирующая речь распространялась в виде сплошного гула. Прояснение речи наступало лишь тогда, когда она произносилась на определенной высоте звука. Она приобретала внятность и звучность. Такое произношение Священного писания торжественностью своего высотно-определенного звучания способствовало возвышению церковного богослужения до уровня, соответствующего его статусу.

### **Типы псалмодирования**

Интересно высказывание Василия Кесарийского об особенностях исполнения псалмов: «Сперва они делятся надвое и поют псалмы, чередуясь друг с другом. Затем они вверяют ведение мелоса одному человеку, тогда как остальные поют в ответ». Таким образом, здесь указывается на существование таких традиций исполнения псалмов, как *антифонное и респонсорное пение*.

По мнению Сократа (Сократ Схоластик, историк церкви), заимствованное у иудаизма антифонное исполнение гимнов было введено Игнатием из Антиохии (ум. ок. 107 г.) – якобы он во сне подслушал подобное пение ангелов. Это согласуется с известным мнением, что мелодии, которые поются в храме, должны быть уподоблены ангельскому – небесному пению. «Небесные напевы приводят душу в стройную упорядоченность» (И. Златоуст).

Феодорит Киррский (Феодорит, епископ Кира) приписывает создание антифонного пения Флавиану (патриарху Антиохии) и Диодору (епископу Тарса) - середина 4 века. Более распространенное мнение, что антифонное пение было введено Амвросием Медиоланским. Этот способ пения использовался также у ливийцев, фиванцев, палестинцев, арабов, финикийцев, сирийцев и др.

Таким образом, в христианском богослужении сложились три манеры исполнения псалмов или *три типа псалмодирования*:

- *антифонный* (в переводе с греческого - звучащий в ответ) - предполагает исполнение двумя чередующимися хорами или полухориями;
- *респонсорный* (respondere – отвечать, отзываться по переключке) - псалм распевается поочередно солистом и хором, поющим рефрен-ответствие;
- *сквозной* (in directum) - обычно пел кантор, поэтому тип псалмодии называли сольным.

### **Антифонарий Григория Великого**

Новый этап в развитии богослужebной певческой практики связан с именем римского папы *Григория*

<sup>71</sup> По мнению Герцмана (с.244), речитирование (от лат. recitare – оглашать, зачитывать вслух) является промежуточной формой между двумя типами звуковых потоков – слитным и широким (растянутым), торжественной речью и пением.

*Великого* (родился около 540 г., понтификат с 590 по 604гг.). Падение римского владычества усилило роль римской церкви, постепенно набиравшей свое влияние и могущество. Наиболее внушительной фигурой был папа Григорий. Это был человек необычайно образованный и обладающий большими организаторскими способностями. Он был успешен и как политик, и как проповедник, духовный вождь. В отдаленные уголки Европы Григорий Великий отправлял миссионеров для распространения христианского учения. Для укрепления власти римской церкви он стремился к единообразию в богослужении. Григорию Великому приписываются заслуги по регламентации и упорядочению католического богослужения – создание *антифонария*, в котором песнопения расписаны по всему церковному году. Один из самых распространенных сюжетов книжных миниатюр изображает Григория, записывающего музыку, которую ему диктует на ухо голубь (Святой дух).

До этого времени существовали различные латинские традиции литургического пения: *амвросианская, мозарабская, галльская, кельтская*. Но постепенно они были поглощены *римской – григорианской*.

К сожалению, после смерти папы Григория Великого примерно на столетие прекратилось распространение христианства в западных странах – епископы Галлии не собирались с 614 по 742 год. И лишь в эпоху Каролингского возрождения начинается важнейший этап в распространении христианства, в развитии европейской художественной культуры и ее музыкальной традиции.

### 3. Каролингское возрождение

#### ***Общие сведения об Империи Франков.***

*Карл Великий* был помазан на царство в 754 при жизни отца, Пипина Короткого; до 771 правил совместно с братом Карломаном. Завоевания Карла Великого (в 773-74 Лангобардского королевства в Италии, в 772-804 области саксов и др.)<sup>72</sup> привели к образованию обширной империи. Политика Карла Великого (покровительство церкви, судебские и военные реформы и др.) содействовала формированию феодальных отношений в Западной Европе. Целью деятельности Карла было создание благоустроенного христианского государства. Войны Карла ставили целью расширение христианского мира. За время его царствования франки совершили 53 похода, из них 27 возглавлял сам Карл; за период его правления Франкское государство увеличилось вдвое. 25 декабря 800 года в Соборе Св. Петра папа Лев III короновал Карла императором.

Культурный подъем в империи Карла Великого и его преемников на территории современных Франции и Германии в 8-9 вв. позднее был назван *«Каролингским возрождением»*. Для каролингской культуры характерно обращение к античному наследию. Центром Каролингского возрождения стала так называемая *Академия*,

---

<sup>72</sup> Карл Великий (лат. Carolus Magnus) (742-814) - франкский король с 768, с 800 император; из династии Каролингов. Устройство государства Карла знаменовало собой развитие феодализма. Высшая знать страны, связанная с Карлом ленной присягой, обязана была являться на войну с подвластными людьми. С 789 Карл неоднократно издавал указы, предписывавшие каждому свободному человеку найти себе сеньора, под началом которого он должен служить. Увеличивалось число зависимых крестьян. Империя Карла делилась на округа во главе с назначенными монархом из местной знати графами, обладавшими административной и военной властью и председательствовавшими в судах с участием присяжных из местных свободных мужчин. Контроль над деятельностью графов и суд от имени государя осуществляли разъездные, «государевы посланцы». Ежегодно созывались т. н. «майские поля», съезды высшей светской и церковной знати, на которых Карл представлял указы и капитулярии, касающиеся всех сторон жизни, в т. ч. церковной. Карл Великий пережил двух своих законных сыновей и оставил трон третьему - Людовику Благочестивому. Империя Карла Великого распалась вскоре после его смерти (Верденский договор 843).

придворный кружок, которым руководил англосакс *Алкуин*<sup>73</sup> и членом которого был Карл Великий. Ко двору Карла и его наследников были приглашены наиболее образованные люди того времени, среди них — выдающийся мыслитель раннего средневековья Иоанн Скот Эриугена. Карл Великий, до конца дней остававшийся *неграмотным*, уделял большое внимание образованию. В 787 был издан указ о создании школ при монастырях, в 789 — об обязательном образовании всего свободного мужского населения (остался невыполненным). В государстве всячески культивировалась латинская словесность. Карл интересовался также германскими древностями, повелел записывать песни и сказания на народных языках, составить германскую грамматику. Развивались историография, возобновился биографический жанр. В церковных центрах и монастырях (Тур, Корби, Реймс, Фульда, Рейхенау) возникли школы и скриптории, распространился новый шрифт (каролингский минускул). Подъем переживали архитектура [культовые центрические (капелла в Ахене, 798-805 гг.) и базиликальные постройки, нововведением был вестверк (Корвей, 873-885), светские здания, пфальцы, бургы, известные в основном по описаниям] и изобразительные искусства: монументальная живопись (мозаики, фрески, сохранилась во фрагментах), книжная миниатюра, косторезное мастерство и ювелирное искусство; развивались литье, чеканка, гравировка по металлу. Хорошо сохранились каролингские рукописи, украшенные миниатюрами, с богатыми ювелирными окладами и вставками из слоновой кости. Иллюстрировались Библия и богослужебные книги (евангелисты, ветхозаветные и евангельские сцены, портреты каролингских правителей). Сюжетные изображения появляются в инициалах. Скульптура представлена главным образом рельефами слоновой кости, по стилю близкими к миниатюрам, статуями-реликвариями, окладами алтарей («Алтарь Вольвинуса», ок. 835, Милан).

### ***Каролингская традиция богослужений***

Значительные изменения в эпоху Каролингского возрождения произошли в певческой литургии. Каролинги позаботились о единстве, упорядочении церковного мира в империи. В 754 году мецский епископ

*Хродеганг* (папский легат в Галии) учредил правило “*Regula canonicorum*”. Оно стало нормой организации церковной и монашеской жизни франкского королевства<sup>74</sup>. В 816 году на Аахенском Соборе это Правило было принято в качестве обязательного для всех франкских церквей (просуществовало до 11 века).

Карл Великий вместе с Алкуином объезжал монастыри и стремился установить единообразный порядок литургической практики на всей территории Франкской империи.

### ***Суточные богослужения Оффиций***

В монастырях сложилась традиция нескольких *суточных* богослужений, именуемых службами *Оффиция*. Согласно трактату 1196года “*Praepositini Gremonensis. Tractatus de officiis*” суточных служб 8:

1. *Утренняя* (Laudes): начало в полночь или в два – в половине третьего пополудни.

*Пролог*: символ веры, «призывательный» псалом (XCIV) и гимн.

*Основная часть*: три идентичных по составу «полунощницы» (nocturnus). В каждую из полунощниц входит три псалма, три чтения (тексты Писания, проповеди пап и отцов церкви, отрывки из богословских трактатов) и три респонсория. Пение респонсория начинал солист, исполнявший основной его текст, который сразу же повторялся

<sup>73</sup> Алкуин (Alcuin) Флакк Альбин (ок. 735-804) - англосаксонский ученый, автор богословских трактатов, учебников философии, математики и др.; деятель «Каролингского возрождения», советник Карла Великого. Аббат Турского монастыря.

<sup>74</sup> В докаролингскую эпоху использовались различные местные уставы в богослужебной практике. Одно из самых ранних свидетельств о порядке богослужения - “*Regula*” (Правило) Св. Бенедикта [Бенедикт из Нарсии (480-530) – аббат и основатель монастырей в Субиако и Монте-Кассино (529) в Италии]. Он предложил устав для своего ордена, «школы служения Господу». По этому уставу ежедневно отводилось шесть часов для молитвы, пять часов для хозяйственных работ и четыре часа для изучения Писания. Он же расписал, в какой последовательности исполнять псалмы в течение недели.

хором, затем солист пел начало великого славословия («Слава в вышних Богу»), хор повторял текст респонсория, солист пел малое славословие («Слава Отцу и Сыну и Святому Духу»), хор – вторую часть основного текста, солист – весь текст. В конце утрени – «Песнь хвалебная» («Тебя, Бога, хвалим, Тебя, Господа, исповедуем»).

2. *Хваления* (Matutium): половина пятого – пять часов утра.

Пять псалмов, гимн, песнь (ветхозаветный лирический текст, менявшийся по дням недели), новозаветное благодарение Захарии (Лука, I, 68-70), две молитвы и «антифон блаженной деве Марии» (шестистроичный гимн в честь Богородицы).

3. *Первый час*: шесть часов утра. Гимн, псалом, малый респонсорий, чтение из мартиролога, две молитвы и малое чтение.

4. *Третий час*: девять часов. Месса.

5. *Шестой час*: полдень.

6. *Девятый час*: три-четыре часа пополудни.

Службы Шестого и Девятого часа идентичны: гимн, псалом, малый респонсорий, молитва.

7. *Вечерня* (Vesper): половина пятого пополудни.

Пять псалмов, гимн, «песнь» Богородицы («Величит душа моя Господа» - Лука, II, 45-55), две молитвы, антифон Деве Марии.

8. *Повечерие* (Completorium): шесть часов вечера.

Малое чтение, исповедание грехов понедельным целебрантом, хоровое исповедание грехов, псалом, гимн, малый респонсорий, «песнь» Симеона Богоприимца («Ныне отпускаеши» - Лука, II, 29-32), две молитвы, антифон деве Марии, символ веры.

### **Месса**

Главное богослужение католической церкви - Месса (от лат. missio – освобождаю, отпускаю). Символический смысл мессы связан с таинством евхаристии – обрядом причащения. При причащении человек под видом хлеба и вина принимает плоть и кровь Иисуса

Христа, становится, таким образом, причастным к Христу.

Христианское объяснение семантики причащения находится в евангельском предании о тайной вечере:

53 «Иисус же сказал им: истинно, истинно говорю вам: если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни;

54 Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день;

55 Ибо Плоть Моя истинно есть пища, и Кровь Моя истинно есть питие;

56 Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне и Я в нём».

(Евангелие от Иоанна, 6: 53-56)

Однако истоки этого обряда лежат в дохристианских культах: в митраизме, оргиастических мистериях Диониса, культе Бахуса, критских орфических мистериях и др. Обряд вкушения плоти и крови бога по своему происхождению восходит к первобытным временам и к тотемическим культам. В религиях первобытности и древности было широко распространено представление о том, что, принимая внутрь частицу тела своего божества, человек обретает его силы и мудрость, его доблесть и хитрость. Будучи центральным элементом христианского культа, обряд причащения сыграл большую роль в оформлении всего богослужения.

Центральное католическое богослужение делится на две части: литургию оглашенных и литургию верных.

**I. Месса оглашенных:** первая часть службы, к которой наряду с членами церкви допускались и «оглашенные», то есть лица, готовящиеся к крещению, но ещё не прошедшие через это таинство.

**Интроит (входная):** песнопение хора, сопровождающее процессию духовенства из ризницы к алтарю; исполнение антифонное – переключка двух полухорий.

*Kyrie eleison* («Господи, помилуй»): хор.

*Gloria* («Слава в вышних Богу»), так называемое «великое славословие»: хор.

*Коллекта* («Сборная молитва»); в древней литургии отмечала момент полного сбора паствы; произносится celebrантом – священником, совершающим литургию.

*Послание*: отрывок из «Посланий» или «Деяний» апостолов; читается иподиаконом.

*Градuale*: псалмопение с амвона на данный день церковного года; исполнение со ступеней амвона (*gradus* – ступень), респонсориальное – хор и солист.

*Аллилуйя*: исполнение респонсориальное; по траурным дням сменяется «трактом», единственным сольным песнопением мессы.

*Евангелие*: читает диакон.

**II. Месса верных:** таинство евхаристии; оглашенные из церкви удаляются.

*Credo*: хор

*Офферторий*: песнопение хора, сопровождавшее всенародное приношение к алтарю даров.

1. *Проскомидия*: приготовление даров.

*Молитва о принятии даров*: псалом XXV; читает celebrант.

*Молитва о благоприятствии жертвы*: читает celebrант.

“Тайная молитва”: читает celebrант.

2. *Освящение даров*.

*Приступ*: хор и celebrант.

*Канон Sanctus*: неизменная часть мессы

3. *Причащение*.

«Отче наш».

*Коммунио*: молитва при причащении celebrанта.

*Посткоммунио*: молитва «по причащении».

4. *Отпущение от мессы*.

Текст мессы складывался постепенно, на протяжении нескольких веков (с II века). Окончательное утверждение католического ритуала произошло в каролингскую эпоху. Текст мессы включает обязательные, неизменные части – *Ordinarium*, и подобающие – *Proprium*, изменяющиеся в зависимости от церковного календаря.

#### МЕССА

→ пение  
---- речитация

*Проприй* ←                      *Ординарий* →  
(*Proprium*) ----                      (*Ordinarium*) ----

(антифон) ← Introitus (вход)

**Kyrie eleison** →

**Gloria** →

---- *Oratio* (молитва дня)

---- *Epistel* (послание)

(респонсорий) ← Graduale

(респонсорий) ← Alleluia

(*Tractus*)

---- *Evangelium*

**Credo** →

(антифон) ← Offertorium (дароприношение)

---- *Secreta* (молитва о дарах)

*Praefatio* (приготовление)----

**Sanctus** →

*Pater noster* ----

**Agnus Dei** →

(антифон) ← Communio (причащение)

---- *Postcommunio*

**Ite, missa est** →  
(идите, отпущено)  
(Benedicamus) →

Тексты суточных богослужений – Оффиция – также делятся на *Ordinarium* и *Proprium*. К текстам ординариума в службах оффиция относятся “*Te Deum*” в *Matutium*, “*Canticum Zachariae*” в *Laudes*, “*Magnificat*” в *Vesper*, “*Canticum Simeonis*” в *Completorium*.

### **Григорианский хорал**

Песнопения певческого репертуара, сложившегося в империи Франков в VIII-IX столетиях в период целенаправленной деятельности церковных и светских властей по реорганизации галликанского обряда по римскому образцу, получили название *григорианского хорала*. Данному репертуару было присвоено имя влиятельного римского папы Григория Великого (ок. 540-604 гг., понтификат 590-604 гг.). Собственно к хоралам этого периода времени он имел опосредованное отношение - каролингские систематизаторы использовали лишь авторитет его имени. Прямых материальных свидетельств певческой практики докаролингской эпохи нет. Однако в целом традицию пения того времени можно представить по описаниям, сохранившимся в различных источниках.

Григорианское пение каролингской эпохи – сугубо одноголосное, исполняемое мужским хором. По своему характеру – сдержанное, возвышенное, отрешенное. Мелодия хорала - плавная, ритмически выровненная, с преобладанием поступенного развертывания, где восходящее движение уравнивается нисходящим. С точки зрения соотношения текста и музыки, выделяются три стиля распевания текста: *силлабический* (одному слогу текста соответствует один тон мелодии), *невматический* (один слог текста распевается на два-три-четыре тона мелодии) и *мелизматический* (один слог распевается длительное время – более четырех тонов мелодии).

### **Сборники певческого репертуара**

Первыми свидетельствами систематизации певческого репертуара на Западе - каролингской кодификацией хорала - являются *тонарий Сен-Рекье* и *тонарий Меца*, датированные концом VIII - началом IX столетий. Они представляют собой певческие сборники, где содержатся начальные тексты песнопений, расположенных согласно восьмиладовой схеме. Письменная фиксация мелодий в них отсутствует. Тем не менее, каролингские тонарии играют важную роль в становлении письменной традиции певческого репертуара на Западе.

Более ранним считается *тонарий аббатства Сен-Рекье* в Пикардии, появившийся незадолго до 800 года. *Schola cantorum* возглавлял ученик Алкуина *Ангельберт*. Предполагают (Мишель Югло), что около 800 года аббатство посетил Карл Великий (еще до коронации) вместе с Алкуином, который, по всей вероятности, и познакомил Ангельберта со своими теоретическими представлениями. Тонарий сохранился не полностью, но в дошедшем до нас фрагменте содержится классификация хоралов мессы с I по V лад. Лады представлены как парные модели (автентический и плагальный) – что отлично от византийской классификации ихосов (сначала 4 прямых, затем 4 плагальных). Помимо этого для каждого лада в тонарии приводятся по 4-5 интроитов, коммунии, офферториев и градуалов, и по 2-4 стиха аллилуйи. Ограниченное количество песнопений свидетельствует о том, что этот тонарий служил образцом примерного упорядочения песнопений, а не справочной книгой для кантора.

*Певческая школа Меца* является одной из наиболее известных в империи Франков. Она была основана епископом *Хродегангом* (742-766 гг.), который взял за основу правила бенедиктинцев, учредил в Меце свое каноническое правило «*Regula canonicorum*». Расцвет школы в Меце связывают с именем *Альдрика* (также обучавшегося у Алкуина в дворцовой школе Аахена). По мнению исследователя Вальтера Липпхардта, первоначально над тонарием работал Алкуин, а затем его переработал Альдрик. Теоретическая часть тонария во многом зависима от трактата Алкуина.

В тонарии Меца структура более сложная: она содержит два теоретических трактата; песнопения в тонарии группируются согласно восьмиладовой схеме, по признаку соответствия дефиниций (каденционных формул) и идентификации антифонов по ладовым моделям типа «нозан»<sup>75</sup>. В трактате отсутствует невменная фиксация.

В дальнейшем, от трактата Меца путь ведет к трактату Аврелиана «*Musica disciplina*» («Наука музыки») – одному из крупнейших музыкально-теоретических трактатов каролингской эпохи.

### **Ладовая теория Средневековья**

Широко известные нам научные представления о ладовой системе хорала с устойчивым описанием восьми октавных рядов принадлежат эпохе после XII века. Однако данная ладовая система сложилась в каролингскую эпоху, хотя и не является плодом теоретического осмысления исключительно западноевропейских теоретиков. Она была заимствована Западом в VIII столетии из Византии. В ее основе – византийский Октоих Иоанна Дамаскина.<sup>76</sup> Этот философ был не только автором целого ряда крупных богословских трактатов. Дамаскин ценился весьма высоко как поэт-гимнолог. Его служба на Пасху (особенно пасхальный канон), каноны на Рождество Христово, на Богоявление, на Вознесение, его *осьмигласник* («Октоих» — воскресные службы, разделенные на 8 гласов) — превосходные, истинно поэтические произведения. Всех канонов им написано до 64. Еще при жизни песнопения Дамаскина распространились далеко за пределами Греции. За необычайный поэтический дар ему было дано прозвание «Златоструйный». Введение в богослужение песнопений Дамаскина изменило весь строй Восточной церкви. По повелению Карла Великого, Октоих И. Дамаскина был принят к употреблению и в Западной церкви. Впервые сведения о *восьми церковных ладах* появляются в трактате Флакка Алкуина “*De musica*”. Эти же идеи разрабатывались и в целом ряде других трактатов каролингской эпохи - “*Musica disciplina*” Аврелиана из Реоме, “*De musica*” Хуквальда, анониме “*Alea musica*”. В них зафиксированы принципы *формульного лада* с его формообразующими категориями, представлена классификация интервалов – консонанс, диссонанс, установлен октавный характер восходящего звукоряда, разработана нотация.

### **Проблема формульности в средневековом хорале.**

В эпоху раннего средневековья тип мелодики носил *формульный* характер. Мелодика хорала с ее постоянным вращением вокруг определенного набора интонаций, словно в зеркале отражала неизменную повторяемость извечных событий Священной истории, обусловленную календарной цикличностью церковного года. Феномен мелодической типизации (формульности) напевов был обусловлен способом бытования хоральных песнопений – устной традицией передачи.

Термин *интонационная формула* утвердился в медиэвистике после публикации книги Т. Бейли (Bailey T. *The Intonational Formulas of Western Chant*. Toronto, 1974). Выделяются несколько типов формул:

- типовые построения, из которых слагаются напевы песнопений;
- мелодические построения вспомогательной функции («нозаны», невмы), которые предназначались для облегчения отбора песнопений в службу, для напоминания певцам знакомого комплекса интонаций напева, различения ладов и т.д.
- формулы псалмовых тонов – *initium* (начальная), *mediation* (серединная), *termination* (завершающая).

### **Истоки ладовой теории Средневековья**

Самые ранние свидетельства о церковных ладах исследователи связывают с именем Амвросия Медиоланского (340-397гг.). Греки называли декламирование слов на определенных тонах *ήχος* - *ихос* – «оглашающий» [славянский вариант его перевода – глас].

В одном из Византийских трактатов читаем: «Что такое ихос? Ихос – это то, что возбуждено дыханием, выдуто и воспринято многими отголосками, словно колебание инструмента, отраженное посредством панциря или шкуры».

<sup>75</sup> Нозан – типовая мелодическая формула, позволяющая определить принадлежность к тому или иному ладу.

<sup>76</sup> Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ок. 749) - византийский богослов, философ и поэт. Автор песнопений, способствовавших оформлению византийской системы осмогласия.



Образованию византийского осмогласия способствовало освоение богатейшего музыкально-теоретического наследия античности. В результате сформировался звукоряд из 5 ступеней – *пентахорд* – с III ступенью в качестве центрального основного тона. Состав пентахорда: T + T + 1/2T + T. Самый первый пентахорд – протопентахорд – послужил моделью для создания восьми ихосов и имел два наклонения: *восходящее* (активное, целеустремленно направленное вверх) и *нисходящее* (пассивное, опускающееся грузно вниз). Он перестраивался при помощи полутонного сдвига центрального тона. Интервальный состав сохраняется в обоих направлениях.

Восходящий пентахорд – прямой ихос (ήχος, ὀρθός):

↑ C D E F G

Нисходящий пентахорд – плагальный ихос (ήχος πλάγιος) – согласно Плусидиану, «лад косвенный, не прямой», «пассивно опускающийся»:

↓ G F E S D C

Выделялись 4 прямых ихоса – c d e f g; d e f g a; e f g a h; f g a h c; и 4 плагальных – c d e s f g; d e s f g a; e s f g a b; f g a b c<sup>77</sup>.

В дальнейшем византийское осмогласие преобразовалось в ладовую систему древнерусского, григорианского и армянского пения.

### **Церковные лады**

К середине X века сложились три системы обозначения средневековых ладов. Фрагмент из анонимного трактата начала X века знакомит нас с двумя из них:

«Итак, мы делим мелодии ... на восемь тонов, дифференции и особенности которых церковному певцу ... предосудительно не знать. Их этих /тонов/ четыре суть – главные, четыре же других, соответственно, подчиняются каждому из них, согласно порядку сему. Первый главный тон среди певцов называется *authentus protus*, то есть первый основной. Ему подчиняется *plagis protus*, который зовется побочным или косвенным первым. Второй главный тон именуется *authentus deuterus*, что есть второй основной, и с ним связан *plagis deuterus*, то есть второй побочный. Третий главный – это *authentus tritus* или третий основной, а с ним *plagis tritus*, то есть побочный третий. Четвертый главный – *authentus tetrardus*, чьим подчиненным будет *plagis tetrardus* или побочный четвертый».

К этим названиям были добавлены греческие имена ладов<sup>78</sup>, и в результате целостная система названий средневековых ладов выглядит следующим образом:

<b>I. Tonus primus</b>	<b>Protus authenticus d e f g a h c d</b>	<b>Дорийский</b>
<b>II. Tonus secundus</b>	<b>Protus plagalis a h c d e f g a</b>	<b>Гиподорийский</b>
<b>III. Tonus tertius</b>	<b>Deuterus authenticus e f g a h c d e</b>	<b>Фригийский</b>
<b>IV. Tonus quartus</b>	<b>Deuterus plagalis h c d e f g a h</b>	<b>Гипофригийский</b>
<b>V. Tonus quintus</b>	<b>Tritus authenticus f g a h c d e f</b>	<b>Лидийский</b>
<b>VI. Tonus sextus</b>	<b>Tritus plagalis c d e f g a h c</b>	<b>Гиполидийский</b>
<b>VII. Tonus septimus</b>	<b>Tetrardus authenticus g a h c d e f g</b>	<b>Миксолидийский</b>
<b>VIII. Tonus octavus</b>	<b>Tetrardus plagalis d e f g a h c d</b>	<b>Гипомиксолидийский</b>

К этому же времени были выработаны и основные тоновые категории средневековых ладов:

*Реперкусса* – тон псалмодирования.

*Финалис* – конечный тон

*Амбитус* – объем напева.

<sup>77</sup> Помимо этого, византийская ладовая система включала 3 ихоса гексахордных (промежуточных или совмещенных – c d e f g a; d e f g a h; e f g a h c), два порченных, искаженных гептахордных ихоса (c d e f g a h; d e f g a h c).

<sup>78</sup> Тоновый состав звукорядов церковных ладов не совпадает с аналогичными по названию античными ладами. По мнению Ю. Холопова, в анонимном трактате “*Alea musica*” за основу систематизации ладов ошибочно была принята систематизация греческих транспозиционных гамм, переданная Бозцием. Но нельзя не согласиться и с гипотезой Н.Ефимовой: категории античной теории не напрямую переносились, а приспособлялись (не стремясь с точности) к христианской певческой практике.

Они выполняли важную функцию, являясь факторами, помогающими определить принадлежность той или иной мелодии к одному из ладов. Их соотношение образует основу структуры каждого из ладов. «Лад есть такая закономерность, по которой можно распознать любую церковную мелодию и судить о ней, рассматривая начало, середину и конец» - Й. де Грокейо трактат “De musica”.

Лады	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Амбитус	d-d 1	A-a	e-e 1	H-h	f-f 1	c-c 1	g-g 1	d-d 1
Реперкусса	a	f	c 1 (h)	a (g)	c 1	a	d 1	c 1 (h)
Финалис	d	d	e	e	f	f	g	g

### Секвенции Тропы

В середине IX века канонический певческий репертуар стал обогащаться за счет включения секвенций и тропов.

*Секвенция* – от лат. sequentia – sequor – следовать, идти за. Музыкально-поэтический жанр, возникший в середине IX века (приписывается монаху из Санкт-Галленского монастыря Ноткеру Заике) как расширение оригинальных юбилейных, следующих за Аллилуйей (от древне-еврейского халлелуйя – хвалите Бога), предваряя чтение Евангелия. Первоначально после исполнения Аллилуйи и последующего стиха – Versus, появились ликующие юбилеи на гласные, затем эти «вокальные каденции» (по выражению Ю. Холопова) стали снабжаться текстом (по принципу синтагматической подтекстовки) - prosa ad sequentia. Наибольшее распространение секвенции получили в 12 веке. Среди авторов выделяются Адам из парижского аббатства Сен-Виктор и Фома Аквинский. Постановлением Тридентского собора (16 век) в культовом репертуаре были оставлены только 4 секвенции: пасхальная «Victimae paschall laudes», на праздник Троицы «Veni sancte spiritus», на праздник Тела Господня «Lauda Sion Salvatorem» и секвенция «Dies irae» (в составе Реквиема). Позднее была допущена ещё одна секвенция на праздник Семи скорбей Марии - «Stabat Mater».

В античной риторике термином *«трон»* обозначали оборот речи. В эпоху Средневековья под тропами понимали вставки и дополнения (как тестовые, так и музыкальные), составленные на основе Библии, предназначенные для украшения литургического текста и придания ему большей торжественности. Например, текст “Criste Eleison” – «Христос, помилуй» расширялся до “Criste, rex unice, Patris almi Nate co-aeterne, eleison” – «Христос, единый царь, вечный Сын возлюбленного Отца, помилуй».

Эволюция тропов (появление диалогической формы) привела к образованию *литургической драмы* – разновидности религиозного представления. Первоначально литургическая драма была частью рождественского или пасхального богослужения. Сюжеты заимствовались из Священного писания. В дальнейшем религиозные представления вышли за пределы церкви, стали исполняться с использованием декораций и костюмов на специально выстроенном помосте (сцене) на площади перед церковью, привлекая как значительное количество исполнителей, так и зрителей.

### Современная история изучения григорианского пения

Традиция исполнения григорианских хоралов потеряна в веках. В 1833 году по заказу Римского папы в бенедиктинском монастыре Солезма начали собирание и изучение григорианского пения. На рубеже XIX и XX веков (начиная с 1893 года) появились первые издания. 22 ноября 1903 года Папа Пий X объявил римский хорал официальным пением католической церкви.

Солезмскими монахами публиковались два типа сборников: песнопения мессы и напевы оффиция.

- Сборники мессы:
  1. Graduale Romanum – все напевы мессы на все дни литургического года.
  2. Gregorian Missai – все напевы для воскресной службы.

3. Liber cantuolis – все напевы мессы на все литургические праздники.
  - Сборники оффиция (службы суточного цикла – Laudes (утреня), Vesper (вечеря), Completorium (повечерие), службы малых часов - первого, третьего, шестого и девятого, Matutium (ночная служба - три ночных часа):
    1. Antiphonale Monasticum – 1934 г., все службы дневных часов.
    2. Liber humnarius – григорианские гимны на весь суточный цикл.
    3. Psalterium monasticum – псалмы на всю суточную службу.
    4. Cantus selecti – григорианский репертуар для литургических праздников.
    5. Processionale monasticum – 1893г., песнопения проприума старинных монастырских процессий.

## Нотация

*«Письмо – есть способ связи между творцом и обществом»  
Р. Барт.*

Одно из само собой разумеющихся положений о том, что композитор – это человек, создающий музыкальные тексты, превращающиеся затем в реально звучащую музыку, что музыка может быть сочинена и записана прежде, чем исполнена - в условиях раннехристианской культуры абсурдно. Для культур древности акт музицирования мыслится как вхождение в гармоническое единство с космосом. Музыкальный звук представлял собой строительную единицу космоса, за ним стояла целая цепочка явлений и значений. Существовавшие нотации (клинопись в Египте, буквенная – в Греции, геометрическая Бозция – употреблялась в теоретических трактатах) фиксировали (обобщённо и схематично) уже осуществившийся акт музицирования. Музыка ещё не стала *opus*'ом.

В эпоху раннего средневековья вплоть до конца IX века господствовала *устная традиция* передачи песнопений богослужбной практики. Причем, это отнюдь не свидетельствовало о недоразвитости культуры! Ибо *устность – это особое состояние культуры в определенный исторический период*. Единичность и уникальность конкретного исполнения, которое в устной форме передачи было тождественно только себе и в то же время было общим для всей локальной традиции, оставались сакраментальной тайной «естественной музыки».

До определённого этапа в фиксации не было необходимости. Однако к концу первого тысячелетия ситуация стала меняться<sup>79</sup>.

### *Реформы нотации*

В целом, на протяжении истории западноевропейской музыки произошло несколько крупных реформ нотации. В IX веке, в каролингскую эпоху появилась невменная нотация; смена невменной нотации на линейную<sup>80</sup> связана с именем Гвидо из Арrezzo; в русле третьей реформы Франко Кельнского произошла смена *модальной* нотации на

<sup>79</sup> По мнению современного исследователя-богослова, наступил период, когда послушание стало оставлять мир. Личность, полагающая онтологическое основание во Христе, начинает превращаться в личность, полагающую онтологическое основание в себе самой, тем самым утрачивает себя концепция послушания. Человек обретает силу и власть над звуковым потоком – тем, что ранее составляло с ним органическое единство. Один из ученых монахов конца 9 - первой трети 10 вв. Хукбальт, вводя *буквенную* нотацию, пишет: «Нотированная данным способом мелодия может быть пропета без учителя».

<sup>80</sup> Нотолинейная (нота – лат. знак, греч. пишу) запись позволяет увидеть то, что невозможно услышать. Линейная нотация даёт визуальный образ музыкального процесса. Композитор работает не только слухом, но и зрением. Принцип композиции осуществляется как диспозиция определённых графических элементов. Само понятие «музыка *res facta*» – записанная прежде, чем исполненная – говорит о примате графического, визуального образа.

мензуральную (модусная ритмика была вытеснена количественной, дискретной, размеренной хроноартикуляционной ритмикой<sup>81</sup>). Внутри третьей произошла реформа Филиппа де Витри, который ввел более мелкие ритмические единицы времени, обосновал систему *ритмических пролаций* (*perfectus – imperfectus; major - minor*). Следующая реформа состоялась на рубеже 16-17 вв., обозначив переход к *тактовой* нотации, к новой ритмической системе. При всем многообразии современных способов нотации, которыми богат XX век, произошедшие изменения еще не осмысляются исследователями как реформа.

### **Невменная, буквенная и линейная нотации**

Первые памятники с нотированными богослужебными текстами появляются в IX веке, в каролингскую эпоху. Древнейший памятник дошедшего до нас невменного письма находится в

Мюнхене – «Codex 9543», записанный между 817-834 гг.

Традиционно слово *Neuma* переводят с латинского как кивок, знак, ассоциируя значки, появившиеся над латинским текстом рукописей, с движениями руки кантора, управляющего хором. Однако есть и греческое, более раннее значение этого слова: *pnema* – дыхание, дуновение, ветер. В этом смысле сам акт передачи тайны интонации понимается таким же ускользающим и неуловимым, как дыхание или дуновение духа, идущее от учителя к ученику. Графическое начертание невмы является всего лишь напоминанием о тайне этой передачи.

Различают два вида невм: простые и сложные. Простыми являются восемь невм, содержащие от одного до трех звуков; сложными – все остальные, содержащие более трех звуков.

Две невмы – *punctum* («точка») и *virga* («прут») обозначали один звук. Более низкий звук, чем предыдущий, фиксировался при помощи *punctum*, более высокий – *virga*. Две невмы означали двухзвучные фигуры: *podatus* («шаг») – для нотирования восходящего движения, *clivis* («сгиб») – для нисходящего. Четыре невмы соответствовали трехзвучным фигурам. *Scandicus* («подъем») дает восходящий рисунок, *climacus* («приставная лестница») – нисходящий. Невма *torculus* («изгиб») передает рисунок вверх-вниз, *porrectus* («усилие», «растяжение») – вниз-вверх.

Сложные невмы образуются при помощи комбинации простых невм. Например, *virga subtripunctis* – к вирге присоединяются три пунктуса, или *torculus graepunctis* – фигура *torculus* перед *punctum*.

Невмы рисовались над текстом и регламентировали только направление движения. Существовали различные диалекты (региональные традиции) в написании невм.

Несовершенство невменной нотации было связано с отсутствием точной звуковысотной фиксации. Она давала представление только об относительной высоте песнопения. Поэтому последующее развитие нотации было связано с добавлением букв и линии.

*Буквенная нотация* в эпоху Средневековья применялась в основном в теоретических трактатах, и ее истоки относятся к трудам *Бозция*. У *Бозция* диатонический звукоряд обозначался последовательностью греческих либо латинских букв от А до Р. У *Хуквальда*, *Одо* уже используются только семь букв (прописные и строчные), то есть появляется идея буквенных повторений при перенесении того же звукоряда на октаву выше:

**A B C D E F G H I K L M N O P** - *Бозций*

**A B C D E F G a b c d e f g a** - *Хуквальд, Одо и др.*

У *Гвидо Аретинского* диатонический звукоряд в буквенной записи приобрел следующий вид:

<sup>81</sup> По мнению М. Аркадьева, в этом сказалось влияние традиции менестрельного искусства.

**Г А В С D E F G a b# c d e f g aa b# cc dd (ee)**  
 (bh) (bh)

Изобретение и введение *линейной нотации* представляет собой одно из самых фундаментальных событий в истории музыки.

Считается, что первым использовать линии стал *Хукбальд* (ум. ок. 930). Это зафиксировано в его трактате “De harmonica institutione”. Между линиями он ставил буквы t (tonus - тон) и s (semitonium - полутон). Слоги текста помещались на промежутках линий (в отличие от привычного нам расположения и на линиях, и между линиями):

	ta	
t	li/	
t	Ec Isra /	
s	\ce / \he	
t	\vere	

Нотация *Хукбальда* (а также ряда других теоретиков – *Германа Контрактуса* и *Псевдо-Хукбальда*<sup>82</sup>) представляет собой промежуточную стадию перехода от невменной системы к новой нотации, стремящейся точно отобразить интервальные соотношения звуков в мелодии.

***Реформа Гвидо Аретинского***

Идеи невменной, буквенной и линейной нотации усовершенствовал и соединил в единое целое *Гвидо Аретинский*. Он не столько изобрел, сколько завершил искания предшественников в области нотации.

*Гвидо Аретинский* – один из самых значительных теоретиков Средневековья. Точно даты его жизни неизвестны. Он родился в 990-е годы (от 991 до 998), дата смерти во всех иностранных изданиях указывается более точно – ок.1050. Воспитание и образование он получил в бенедиктинском монастыре в Помпозе, там же начал карьеру певца и педагога. Постепенно он получил репутацию педагога, который мог в очень короткий срок научить певцов, как можно быстро выучить новые песнопения. То есть, он придумал способ пения с листа. Сам *Гвидо* об этом писал следующее:

«После того, как я взялся преподавать этот метод мальчикам, то меньше чем за три дня любой из них смог легко петь незнакомые ему [ранее] песнопения. Что при других методах не могло бы свершиться и в течение многих недель».

Это обстоятельство вызвало зависть других монахов, его оклеветали, и он был изгнан из монастыря. Около 1025 года он перебирается в Ареццо, где и будет жить до конца своих дней. Местный епископ *Теодальд* поддержит новый метод *Гвидо*, поручит ему подготовку певцов для городского собора. *Теодальду* будет посвящен трактат «Микролог». В документе, известном как «Письмо *Гвидо*», рассказывается о визите к Папе Иоанну XIX в Рим (1026-28), где была представлена новая система обучения. *Гвидо* удалось быстро обучить Папу пению с листа, вызвав восторг последнего. Папе также был представлен антифонарий, нотированный по новой линейной системе. К сожалению антифонарий был утерян.

*Гвидо Аретинский* является автором 4-х трактатов – Пролог к антифонарию (1020-25), Правила Пролога к Антифонарию(1025-1027), Микролог (1020-е гг.), Письмо *Гвидо* (1028-1030). В них речь идет о проблемах выучивания учениками неизвестного ранее песнопения, о новой системе нотации, о звукорядах, интервалах, ладах, органумах.

***Нотация Гвидо***

*Гвидо Аретинский* нашел форму нотации, которая оказалась

<sup>82</sup> Герман Контрактус – современник *Гвидо*, умер в 1054 г.. *Псевдо-Хукбальд* (трактат “Musica enchiriadis”, ок. 860?) разработал нотацию, которая получила название *дасийной*.

жизнеспособной на многие века. Невмы были помещены на линейную лестницу, а сами линии были снабжены ключами<sup>83</sup> – буквенными обозначениями. Позднее, в середине 12 века неумы заменили знаками черной квадратной нотации.

Линиям у Гвидо предпосланы буквы монохорда<sup>84</sup> или они раскрашивались в определенные цвета. Всего *четыре линии*<sup>85</sup>: сверху *жёлтая* линия для звука **c**, ниже – *чёрная* для **a**, ещё ниже *красная* для **f**, четвёртая *чёрная* линия добавлялась по мере надобности сверху или снизу и предназначалась для верхнего **e** или нижнего **d**. В эти линии вписывались неумы. Гвидо выделял желтым и красным цветом две линии, так как именно ниже этих линий находились полутоны. Их местоположение всегда трудно определялось певцами в условиях неумынной нотации.

**Система сольмизации** Система *сольмизации* – новая система обучения пению по нотам. Сформулировав учение о *гексахорде* – звукоряде из 6 звуков, Гвидо дал названия ступеням гексахорда по первым слогам строк текста гимна святому Иоанну Крестителю, приписываемому Павлу Диакону:

Ut queant Laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Iohannes<sup>86</sup>

В системе Гвидо слоговые названия не были связаны с абсолютной высотой звуков. Во всех 3 видах гексахордов: *naturale* (*натуральный*), *molle* (*мягкий*), *durum* (*твёрдый*) – слоговые названия соответствовали **ut re mi fa sol la**, а абсолютная высота менялась. При этом тоновый состав внутри гексахордов постоянен – Т – Т – ½ т – Т – Т. Самыми важными были ступени **mi** и **fa**, ибо с их помощью обозначалось место полутона.

- Натуральный гексахорд – **ut re mi fa sol la - c d e f g a**;
- твёрдый гексахорд - **ut re mi fa sol la - g a h c d e**;
- мягкий гексахорд – **ut re mi fa sol la - f g a b c d**.

Если диапазон мелодии превышал 6 ступеней, то использовался переход (мутация) в другой гексахорд.

В 16 веке был добавлен еще один слог – **si**, получившийся в результате соединения начальных букв имени Св. Иоанна - последней строки гимна (X. Вальранг, Антверпен, около 1574 г.). В эпоху барокко во Франции стали совмещать слоговые названия с латинскими обозначениями звуков, тем самым, объединив относительную и абсолютную сольмизации в единое целое:

ut re mi fa sol la si  
c d e f g a h

В 17 веке итальянский композитор и теоретик Дж.М. Бонончини заменил слог **ut** для удобства пения на **do**.

## Многоголосие. Культовые жанры

### Органум

Раннее многоголосие появляется в IX веке. Первые определения, которые стали употребляться в связи с возникшим многоголосием – *органум* и *диафония*<sup>87</sup> (*Скот*

<sup>83</sup> Идея ключей появилась у Гвидо в трактате «Пролог к Антифонарию».

<sup>84</sup> Монохорд – это звукоряд, который соответствует 7 звукам A B C D E F G, ибо, по утверждению Гвидо, «во всякой мелодии всего лишь 7 звуков»

<sup>85</sup> Цветные линии исчезли в 13 веке. Буквы-ключи сохранились в трансформированном виде до наших дней.

<sup>86</sup> Перевод текста Ю. Москвы: «Чтобы слуги смогли воспеть открытыми сердцами чудесные твои деяния, сними вину с нечистых уст, Святой Иоанн».

<sup>87</sup> Диафония – с греч. разнозвучие.

*Эриугена*). Причем первоначально они употреблялись как синонимы. Лишь в некоторых случаях под органомом понимали голос в двухголосии, свободно присочиняемый к хоралу, а под диафонией – само многоголосие. На протяжении четырех веков органум выступает как один из основных видов многоголосных композиций (IX – XIII вв.), как ведущий жанр музыки средневековья.

Сведения о раннем органуме содержатся в трактатах Псевдо-Хукбальда “*Musica Enchiriadis*” (ок. 900) и Гвидо Аретинского «*Микролог*» (1029). Помимо этого в написанных несколькими десятилетиями позднее (конец XI века) двух анонимных трактатах из Милана и Монпелье “*Ad organum faciendum*”. В них имеется ясное представление о звуковысотной стороне звучания, однако ничего не говорится о ритмической организации.

Это далеко не случайно. На протяжении длительного времени ритмическое исполнение хоралов определялось текстом и сложившимися в устной церковной практике способами его распевания. Данный период (до середины XII века) называют временем «*свободного григорианского ритма*», который в современных транскрипциях отражается ровным неритмизированным движением. В его фиксации потребности не возникало, как, впрочем, долгое время распевщики не нуждались и в записи мелодий. Из поколения в поколения передавались знания определенных типовых мелодических формул, необходимых для исполнения тех или иных текстов во время богослужения. Однако в период каролингского возрождения произошли существенные изменения в связи с широчайшим распространением христианства и *стремлением к унификации всей богослужбной практики на территории огромной империи Карла Великого*. Этим объясняется официальная регламентация норм и правил суточных служб, появление письменной кодификации хоралов – тонариев. С этими же процессами взаимосвязано появление сначала невменной, затем линейной нотации, решивших задачу звуковысотной фиксации хоральных напевов. Однако ритм по-прежнему оставался в полной зависимости от текста и певческой традиции. Это ситуация сохранялась и в

период раннего органума.

### ***Cantus prius factus***

Псевдо-Хукбальд в трактате “*Musica Enchiriadis*” вводит следующие определения для голосов органума: *vox principalis* – главный, основной, и *vox organalis* – сопутствующий (присочиняемый). *Vox principalis* представляет собой мелодию хорала, заимствованную из певческого репертуара. Иначе его можно назвать *cantus prius factus* – изначально заданный напев, первичный напев, положенный в основу композиции, заимствованный. В анонимном трактате находим следующую формулировку: «кантус или тенор<sup>88</sup> – это первичный напев, предсозданный или данный».

Именно в органуме складывается один из важнейших принципов композиторской техники, определивший всю последующую многовековую практику, – композиция на *cantus prius factus*. В этом Ю. Евдокимова видит отражение более общего принципа, характерного для художественного мышления эпохи в целом – *принципа комментирования*. «В различных искусствах существует «фонд» первоисточников, воспроизводящихся в многочисленных авторских переводах, интерпретациях и комментариях, но где-то в глубоких истоках он сложился на общих основаниях – соотносительности искусства с некоей истиной, высказанной в тексте священного писания, зафиксированной в иконном изображении или своде литургических песнопений». Главная задача искусства Средневековья – «в приближении к этой истине, к протооригиналу». Средневековый мастер не создавал, а комментировал канонизированный первообразец. Отсюда многочисленность репродуцированных вариантов согласно многослойной системе канонов. В авторской индивидуальности необходимости не было.

### ***Параллельный органум.***

По мнению исследователей наиболее ранним видом органума был *параллельный органум*. В нем использовалось три основных вида диафонии – параллельное двухголосие в октаву, квинту и кварту. Органальный голос приписывался либо сверху, либо снизу.

<sup>88</sup> Тенор – от лат *tenere* – держать. С 13 века название голоса, ведущего хорал.

Параллельный органум, как самостоятельный вид двухголосия, был скоро поглощен непараллельным. Однако принцип параллелизмов в голосоведении сохранился как признак всего средневекового многоголосия.

Пути развития от параллельного органума к непараллельному:

- появление косвенного движения;
- появление диссонирующих интервалов – секунд и терций;
- появление противоположного движения;
- отход от силлабики – появление распевов;
- появление переkreщивания голосов.

**Свободный органум.** К середине XI века начинает активно развиваться *свободный органум*. Складываются нормы голосоведения, которым должен был следовать автор. Преобладающие интервалы, образующиеся в голосоведении – октава, кварта, квинта. Но возникают также терции, и сексты. Можно говорить и о формировании определенных композиционных закономерностей свободного органума. Наряду с текстовой фразой появляется собственно музыкальная композиционная структура: *органальная фраза* – построение от одного конъюнктного созвучия до ближайшего другого. Причем, органальное членение может не совпадать с текстовым. Под *конъюнктными* созвучиями понимаются октава и прима. Заключительное созвучие органальной фразы называется копула (copula). Предшествующее копуле созвучие именуется *пенультимой* (penultima). И это обычно *дизъюнктное* созвучие – кварта, квинта, терция или секста. Переход от пенультимы к копуле называется *копуляцией* (copulatio). В средневековых трактатах отдельно разрабатывались нормы копуляции, которая, в сущности, является прообразом каденционного оборота.

**Мелизматический органум** Конец XI – до середины XII века – эпоха «Сен-Марсьяль» (южно-французский монастырь в Лиможе). Главная черта эпохи – расцвет мелизматики. Развивается *мелизматический органум*, где *vox organalis* значительно более подвижен, нежели *vox principalis*. Более того, последний практически утрачивает свою ритмическую определенность, трактуется в этом отношении весьма свободно.

Ю. Евдокимова называет следующие особенности стиля этого периода времени:

- построение музыкальной композиции на основе свободных поэтических текстов троп;
- двухголосное письмо с развитым присочиняемым голосом;
- респонсорный тип композиции: хоровая монофония – 2-х голосная полифония;
- вокальный характер тематизма;
- свободная ритмика с 3-х – 5-ти звуковыми лигатурами.

Новый этап в развитии органума связан с деятельностью композиторов парижского собора Notre Dame.

**Школа Нотр-Дам** С середины XII века центром европейской профессиональной музыкальной традиции становится школа, сформировавшаяся в капелле при парижском соборе Notre Dame. Вплоть до середины XIII века она определяет нормы музыкального стиля.

К сожалению, сведений о музыкантах школы Notre Dame практически не сохранилось. Крупнейшим мастером первого поколения парижской певческой школы капеллы Notre Dame был магистр *Леонин* (Leoninus). Между 1160 и 1170 им была составлена «*Большая книга органумов*» - “*Magnus liber organi de gradali et antifonario proservitio divino multiplicando*”. В дальнейшем книга пополнялась следующими мастерами школы Notre Dame. В дошедшем до нас варианте представлены более 80 органумов (от двухголосных до четырёхголосных), предназначенных для исполнения во время богослужения в течение всего церковного года. Органумы в основном заменяли одноголосное звучание градуалов и аллилуй, на материале которых чаще всего и



строились. Встречаются также многоголосные обработки и частей мессы – Kyrie, Sanctus, Hosanna, Agnus Dei.

Есть в книге и органумы *Перотина (Великого)* – мастера второго поколения школы Notre Dame. Перотин создал высокие образцы мелизматического органума, а также трех и четырехголосные органумы. В современной записи *квадруплы* Перотина занимают около 500 (!) тактов. Они создавались для исполнения ансамблем солистов, чем объясняется регистровая недифференцированность голосов<sup>89</sup>. Отсюда столь частый прием *Stimmtausch* – обмен, перестановка голосов. На протяжении всей композиции в теноре проводится мелодия хорала (cantus firmus). Характерная черта композиции – чередование разделов с неритмизованным и ритмизованным тенором. В одном случае, длительно выдерживается один тон хорала, верхние же голоса подвижны – *Haltetonus* с комплементарным многоголосием. В другом, cantus firmus движется остигнато и ритмически соотносится с остальными голосами – *дискантный раздел*<sup>90</sup>. Причем, ритм фактурных смен учащается к концу формы. Раздел органума, построенный на остигнато повторении тенора, называется *клаузула*. С конца XII века клаузулы стали исполняться и как отдельные произведения, представляя собой многоголосные композиции, обрамленные хоровой монофонией.

### **Модусная ритмика в органумах**

Ритмическая организация органальных голосов подчиняется нормам *модусной ритмики* (существенно, что намечается принцип имитации и можно найти примеры применения секвенции в качестве приема развития мелодии). Процесс унификации ритмических фигур в vox organalis начался с середины XII века и теоретически был обоснован в трактатах XIII века на основе практики школы Нотр-Дам: *Иоанн де Гарландия “De mensurabili musica” (1240 или 1260гг.)*, *Аноним “Discantus position vulgaris”*, *Франко Кельнский “Ars cantus mensurabilis” (1260 или 1280гг.)*.

В своем трактате Франко Кельнский выделяет три вида фигур (*фигура* – это знак, обозначающий звук или звуки согласно своей продолжительности) или нот – лонгу, бревис и семибревис. Фигуры делятся на простые (или одиночные) и сложные или *лигатуры*. Их прообразами были знаки невменной нотации. Невменные знаки *пунктум и вирга* стали *бревисом и лонга*, а знаки для обозначения групп нот – *квилис, податус, климакус* и др. записывались в *форме лигатур*.

Одной из главных проблем для исследователей является ритмическая расшифровка нотных записей средневековья. Исторический феномен нотации, именуемой *модальной*, заключается в неоднозначности чтения фигур. Графическое изображение звука не имело точного соответствия реальной длительности, как в современной системе нотации. Ритм выводился не из конкретного нотного знака, а из контекста – сочетания между собой нотных знаков. В связи с этим во второй половине XII века сложилась определенная система последования фигур или *модусная ритмика*. В качестве основных знаков в этой системе выступали лонга и бревис.

*Модус* – мензурированное (мензура - мера) последование лонг и бревисов согласно определенным ритмическим формулам. Модусом называется также сама ритмическая формула.

В различных модусах (обычно приводят систему 6-ти модусов, но у Ф. Кельнского их пять) простые фигуры лонг и бревисов, а также лигатуры прочитывались по-разному. В зависимости от контекста, возможности их прочтения могли быть двойными. Поясним эту особенность. Наименьшая единица измерения длительности называлась *tempus*

<sup>89</sup> Многоголосие как сумма различных по диапазонам тембровых голосов – удел более поздней практики – с середины XV века.

<sup>90</sup> Название связано с одной из основных средневековых теоретических категорий *discantus*. Ф. Кельнский пишет: «*Дискант* – есть согласное сочетание различных мелодий», понимая под этим тип многоголосия, ритмизованного по типу нота-против-ноты. Такой тип многоголосия типичен для жанра кондукта, являющегося обработкой гимнов и секвенций. Другое значение дисканта – голос над кантусом.

(время). Бревис (B), содержащий 1 темпус, считался *gesta* – правильным. Бревис, который содержал 2 темпуса, являлся сверхмензурированным – *altera*, альтерированным. Лонга (L) также могла быть *perfectus* - совершенной и содержать три темпуса, и *imperfectus* – несовершенной, включать два темпуса. данная неоднозначность потребовала выработки теоретиками определенных правил чтения фигур.

Вопрос о происхождении системы ритмических модусов сложен и до сих пор не получил однозначного толкования. Известна идея теоретика Уолтера Одингтона (13-14вв.) о прямой связи между ритмическими модусами средневековья и поэтическими размерами древних греков. В XX веке ее развивает английский ученый Уильям Уэйт. Он предположил, что в поисках ритмических основ для своей музыки первый представитель модусной ритмики из собора Нотр-Дам в Париже Леонин обратился к трактату Августина "De Musica", где нашел ритмические образцы в виде античных стихотворных стоп.

#### Система модусов:

Порядковый номер модуса	Название по Одингтону	Изображение посредством простых фигур	Современная ритмическая интерпретация
I	трохей	■ ■ ■	(лонга, бревис и т.д.)
II	ямб	■ ■	(бревис, лонга и т.д.)
III	дактиль	■ ■ ■	(лонга, бревис, бревис и т.д.)
IV	анapest	■ ■ ■	(бревис, бревис, лонга и т.д.)
V	спондей или молосс	■ ■ ■	(все лонги)
VI	трибрахий	■ ■ ■	(все бревисы)

Ряд других исследователей связывают введение традиций античного стихосложения в профессиональную композиторскую практику с влиянием традиций светского - менестрельного искусства.

Модусная система была характерна для ранней практики школы Нотр-Дам. В дальнейшем она преобразовывается и уже в трактате Гарландия "De mensurabili musica" проявляется стремление детерминировать последование длительностей в отдельных сложных фигурах - лигатурах, независимо от принадлежности к конкретному модусу. Тем самым автор пытался устранить неясности чтения лигатур, которые имелись в традиционной нотации. Лигатурное учение Гарландии явилось отправным пунктом для Франко, развившего собственную концепцию "абсолютной" нотации. Он исходил из того, что графическая форма нотного знака должна быть самодостаточной для идентификации данной длительности, т.е. иметь конкретную меру – мензуру.

Таким образом, на протяжении XIII века происходит переход от модусной системы ритмики к мензуральной. Это было связано с развитием не только органума, но и других жанров многоголосной музыки.

#### **Кондукт и мотет**

Наряду с органумом в музыкальной композиторской практике появляются жанры *кондукта* и *мотета*.

*Кондукт* отличается широтой своей тематики. Большая часть кондуктов связана с темами литургии, представляя в текстовом отношении комментарии к наиболее значительным духовным сюжетам или праздникам (кондукты о Деве Марии, пасхальные, рождественские). Помимо этого широкое распространение получают и светские тексты – политические (коронации, победы и проч.), морализующие, вплоть до сатирических памфлетов. Кондукты сочинялись как на основе заимствованного источника (григорианского хораля, переделанных светских мелодий [парафразы], в которых текст менялся на латинский), так и свободно сочиненного нижнего голоса. Типичной чертой является *силлабический склад*

*многоголосия – нота против ноты* (дискантный). Важную роль приобретает эффект вертикального звучания голосов, которые являются результатом линейного (горизонтального) сложения голосов. Существовал и тип кондукта, где синлабические разделы чередовались с мелизматическими (распевающими один слог текста длительное время).

Центральным жанром в XIII веке становится *мотет*. По одной версии мотет вырастает на основе композиции клаузулы – известно, что в XIII веке клаузул-мотеты стали постепенно замещать в литургии большие по протяженности и сложные органумы. По другой версии мотет рождается из кондукта. Не случайно, сфера его бытования столь же широка, как и кондукта: в церкви, на празднествах, турнирах, различных церемониях. Оба жанра, таким образом, *бифункциональны* – являются и духовными, и светскими.

Мотет в XIII веке прошел путь от двухголосной до трех и четырехголосной композиции (наибольшее распространение получил трехголосный мотет). Сочинение мотета начиналось с тенора, к которому присоединялись мотетус (дуплум), затем приписывался триплум и позднее всего контратенор. Мелодически голоса отличались друг от друга – это была *поли melodическая полифония*. Не случайно с этого времени входит запись композиции по голосам (в отличие от партитурной записи органумов, кондуктов и клаузул). Композиция мотета строится на использовании в качестве *cantus prius factus*'а фрагмента хорала в отличие от органума, где он проводится целиком. Теноровый репертуар мотетов заимствовался в основном из “*Magnus Liber organi*”. Как и в дискантных разделах органума, *тенор основан на принципе оstinатно-вариационного изложения* – вычлененный фрагмент мелодии оstinатно повторялся в оstinатных ритмических фигурах<sup>91</sup>. Число повторений определяло количество разделов. Если говорить о ритмической стороне многоголосия, то в теноровом голосе используются формулы модусов в более строгом, «чистом» виде, чем в свободных голосах, которые усложняют, дробят, модифицируют те же формулы.

Главная особенность мотета – это его подтекстовка, где сочетались различные тексты (своего рода полифония текстов). Не случайно название жанра происходит от французского слова *mot*, что в переводе означает «слово». Первоначально тексты голосов, присоединявшихся к тенору – дуплум и триплум – варьировали подтекстовку основного голоса. В дальнейшем они стали приобретать все большую самостоятельность; появились мотеты, в которых сочетались религиозные и светские юмористические, шуточные тексты, тексты на разных языках. Сложились 3 разновидности мотета: *латинский* (все голоса на латинском языке), *французский* (*ente`* – соответственно текст во всех голосах звучит на французском языке) и *разнотекстовой* (нижний голос – тенор – латинский источник, верхние голоса – французский текст).

В жанре мотета широкое распространение получила практика переработок (*контрафактура*) одного произведения – замена текстов (латинских на французские и наоборот), подписывание нового голоса к имеющимся двум или трем, перестановки голосов и т.д. Во внецерковной практике в одном из верхних голосов нередко использовались цитаты популярных песенных мелодий, а партия основного голоса – тенора – поручалась инструменталисту. Во второй половине XIII века появляются и чисто инструментальные варианты мотетов. В последней трети этого столетия создаются мотеты, в которых отсутствует латинский тенор: все голоса основываются на французском тексте и песенных мелодиях (*ente`*). Появление светского напева в теноре обозначило полную секуляризацию мотета как жанра.

---

<sup>91</sup> В этом обнаруживается путь к технике изоритмии, сложившейся позднее.

## Артистические профессии средневековья

Одной из проблем исторического искусствознания, по мнению исследователя средневековой музыкальной культуры М. Сапонова, - является ограничение изучения средневековья сферой официальной – ученой и церковной музыки. Чисто «христианское средневековье есть легенда», – утверждает французский ученый Ж. Делюмо. В духовной культуре общества сосуществовали официальная (религиозная) и неофициальная (мирская) традиции. Именно светская народная культура дает возможность представить все стороны средневековой жизни. Свидетельством многообразия последней служит литература 12-13 веков, где находится обилие данных о самых разных музыкальных традициях средневекового быта: музыке фольклорной, сельской, дворцовой, башенной, военной, турнирной, домашней.

Впервые бытовая музыка средневековья была описана и систематизирована в трактате “*De musica*” Иоанна де Грокейо. В нем автор выделяет три рода музыки:

1. Церковная музыка – регламентированная нормами богослужбной практики и зафиксированная в установлениях Римской католической церкви традиция григорианского пения.
2. Ученая музыка (*caponica*), следующая правилам, упорядоченная (*regularis*) – авторское профессиональное творчество, в русле которого вырабатываются приемы композиторской техники.
3. Популярная (*cantus publicus*) или бытовая музыка (*musica vulgaris, musica simplex, musica civilis*).

### Менестрельный профессионализм

Бытование *cantus publicus* характеризует устная традиция. Она звучала на празднествах, застольях, при дворах. Это не фольклор и не сочинения клириков; это продукция особого профессионализма – *менестрельного*, основанного на устных навыках и самобытной поэтике. Причем, устность является не просто одним из способов передачи информации, а признаком особого состояния художественной культуры на определенном этапе ее развития.

В письменных источниках XII-XV веков встречаются различные определения носителей артистического профессионализма: используются слова «жонглер», «шпильман», «менестрель», причем они употребляются в одном и том же круге значений. Так у Кретьена де Труа<sup>92</sup> даже в пределах одной сцены музыкантов называют то жонглерами, то менестрелями.

*Жонглер* (франц. *jongleur*, от лат. *joculator*) в переводе означает шутник и этим словом обозначали странствующих комедиантов и музыкантов в средневековой Франции. Иногда их называли *гистрионами*. В Германии им родственны *шпильманы*, в России — *скоморохи*. Слово *менестрель* происходит от латинского *menestrallus*, производного от *mestier* – «мастерство», «ремесло», «профессия». И, пожалуй, именно этот термин логичнее всего использовать в качестве определяющего понятия для артистических профессий средневековья, составляющих основу средневековой народной культуры и представляющих устойчивую профессиональную традицию.

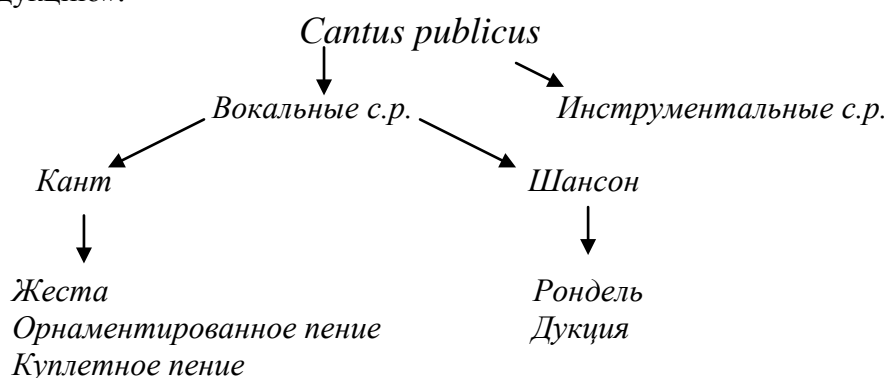
Главные разновидности менестрельного артистического профессионализма М. Сапонов объединяет в 4 группы:

1. Зрелищно-цирковой профессионализм (акробаты, эквилибристы, канатоходцы, иллюзионисты, дрессировщики, танцоры и танцовщицы).

<sup>92</sup> Кретьен де Труа (Chretien de Troyes) (ок. 1130 — ок. 1191), французский поэт. В рыцарских романах, в стихах («Клижес», ок. 1176, «Ланселот, или Рыцарь телеги», 1176-81) и др. использованы мотивы Артуровских легенд (кельтские народные предания, в центре которых образ короля бриттов Артура [5-6 вв.], боровшегося с англосаксонскими завоевателями).

2. Профессионализм поющих поэтов, аккомпанирующих себе на струнных инструментах.
3. Профессионализм менестрелей-инструменталистов, владевших игрой на нескольких инструментах, а также навыками ансамблевого музицирования.
4. Синтетические, промежуточные формы профессионализма, основанные на смешанных, межремесленных навыках.

Жанровая сфера, характеризующая профессиональную деятельность поющих поэтов, в трактате Грокейю обобщается в понятии *cantus publicus*. У Грокейю *cantus publicus* различаются двояко: «их исполняют либо голосом, либо на изготовленных музыкальных инструментах». «Те [формы], что поются, различаются двояко. Называем их либо кант, либо шансон... И кант, и шансон разделяем тройко. К канту относим либо жесту, либо орнаментированное (коронованное) пение, либо куплетное, а к шансон – либо рондель, либо дукцию».



Кратко поясним каждый из упомянутых Грокейю жанров.

*Жеста* – пение героического эпоса и близких ему фабульных повествований.

*Орнаментированное пение* – *cantus-coronatus* – изысканно-виртуозный стиль с импровизированными диминуциями<sup>93</sup>.

*Куплетное пение* – силлабически-отчетливый непритязательный *cantus-versiculatus* (строфический напев).

Группа *шансон* (*cantilena*). Рондель («наподобие круга в себе замыкается») подчиняется строгой норме: его мелодия и рифмы должны полностью излагаться уже в рефрене, не изменяясь в дальнейшем в строфе. Эстампы, как и дукция – более свободна, мелодия строфы и ее рифмы не обязаны во всем следовать рефрену. «Рефрен – это то, чем начинается и заканчивается всякая шансон. Дополнения же различаются в ронделе, в дукции и в эстампы. В ронделе они совпадают с рефреном в напеве и рифмовке. В дукции и эстампы некоторые различаются, а другие совпадают мелодически и в рифмах».

*Chanson de carole* – песня с танцем. Еще одно название дукции – танцевальная шансон.

**Инструментарий** У менестрелей было гораздо больше разновидностей и наименований инструментов, чем у профессиональных музыкантов последующего времени. Ансамбли при княжеских дворах были весьма пестрыми по составу. Существовало множество местных традиций, вариантов в структуре и строе одних и тех же инструментов, различались манера и школы игры, типы виртуозности.

В целом, можно выделить несколько основных групп инструментов:

- *Струнные-смычковые* – виела, ребек, крут (смычковая лира) и т.д.

Сугубо профессиональным инструментом менестрелей являлась *виела* – символ и чуть ли не единственный инструмент, упоминаемый в старопровансальских

<sup>93</sup> Диминуция (от лат. diminution – уменьшение) – общее обозначение украшений, связанных с дроблением основных тонов мелодии на группы более мелких нот.

жизнеописаниях. Это один из главных атрибутов музыкальной жизни Средневековья. Виела – общее название средневековых струнных смычковых инструментов с лютнеобразным или гитарообразным корпусом и прикрепленным к нему грифом (в немецко-язычных странах – фидель). Первоначально виела имела 3 или 4 струны. С 13 века появляется 5-ти струнная виела – 4 струны были натянуты с определенной высотой, одна струна использовалась в качестве бурдона<sup>94</sup>. Играли на виеле, держа на коленях, в дальнейшем она переместилась на плечо, тем самым, позволив исполнителю играть свободно двигаться и даже танцевать.

*Ребек* – трехструнный инструмент грушевидной формы с длинной головкой и квинтовым строем, обладающий сильным, резким звуком. Существовал в нескольких разновидностях: дискант, тенор, бас.

- *Струнные-щипковые* – арфа, рота (по своей форме близка античной лире), псалтерий (инструмент напоминает гусли), цистер и т.д.

*Арфа* – один из наиболее распространенных инструментов. Она существовала в локальных вариантах и в каждой стране имела свое название. Ее использовали как профессиональные исполнители, так и любители. В средневековой иконографии арфе уделяется особое внимание.

- *Орган-портатив* – переносной (чаще на ремне через плечо) орган, на котором правой рукой играют, а левой управляют с мехами, накачивая туда воздух. Инструмент одноголосный, с ровным светлым тембром – он очень быстро превратился в один из популярных инструментов жонглеров.

- *Духовые инструменты.*

Одно из высших мест в социальной иерархии инструментов занимали *трубы*, издающие «громогласные звуки». В «Песне о Роланде» описаны различные функции военных трубачей: сигналы построения, тревоги, сбора в поход, атаки, боевые сигналы во время битвы, сигналы к отходу. Большую роль трубачи играли во время турниров. Чаще всего трубы объединялись с *барабанами*. И даже в обыденной жизни использовались сигналы трубачей: «Когда еду приготовили, слуги затрубили к омовению рук, играли на двух трубах».

Среди других духовых инструментов были распространены *флейты*, *двойные флейты*, *шалмеи* (деревянный духовой инструмент с двойной тростью, прямым каноническим стволом и широким раструбом). Расширение регистра в нижней части шалмея привело к созданию *бомбарды* – ближайшего предка фагота, звук которой был достаточно грубым и невыразительным.

Помимо этого, в менестрельной практике использовалась и волынка – духовой язычковый инструмент. В мех (воздушный резервуар из кожи или пузыря животного) вделаны маленькая трубочка для нагнетания воздуха и несколько игровых трубок: одна с игровыми отверстиями (на ней исполняли мелодию) и одна-две басовые, звучащие как бурдон.

С XI века в инструментальной практике появился духовой мундштучный инструмент *цинк* (рожок) с чашеобразным мундштуком. Инструмент имел 7 отверстий (6 с внешней стороны и 1 с внутренней), его обтягивали кожей, благодаря чему он приобретал более мягкое тембровое звучание (позднее в Италии – корнет).

*Сакбут* – медный мундштучный инструмент, напоминающий по своей форме тромбон.

- Среди *ударных инструментов*, наряду с барабанами использовались бубен, кастаньеты, тарелки, колокольчики, треугольники, тамбурин (род барабана небольшого диаметра в форме вытянутого цилиндра с двумя кожаными мембранами).

---

<sup>94</sup> Бурдон – от франц. *bourdon* – густой бас; непрерывный, неизменяющийся по высоте звук, извлекаемый на открытой струне, расположенной вне грифа.

Большую роль в жизни городов и сел играл колокольный звон, выполнявший различные функции: времяизмерительные, информативные, календарные, ярмарочные, сигнала тревоги и т.д.

В русле менестрельного профессионализма необходимо рассматривать и рыцарское музыкально-поэтическое искусство – поэзию трубадуров, труверов и миннезингеров.

**Музыкально-поэтическое  
искусство трубадуров и  
труверов**

Яркой звездой на небосклоне Средневековья сверкнула поэзия *трубадуров*<sup>95</sup>. Два столетия продолжалась эпоха трубадуров – певцов Любви и Прекрасной Дамы. За это время они успели создать рифмованную лирическую поэзию на новом романском языке, наметить основные направления и формы европейской поэзии, а главное, определили модель любовного переживания, ставшую неотъемлемой частью европейской «культуры чувств». Новое куртуазное<sup>96</sup> мировоззрение, выработанное трубадурами, кардинально изменяло взгляд на женщину, внушаемый церковью. Из «сосуда греха» женщина превратилась в высшее существо, служение которому составляло цель жизни куртуазного рыцаря. Причем рыцаря вела не любовь-обладание, а любовь-служение, совершенствующая и возвышающая душу – идеальная любовь. Соотносясь с общей идеей служения, пронизывающей средневековый мир (вилланы служат феодалу, вассал служит своему сеньору, король служит опорой церкви, церковь служит Господу), это была любовь-служение. Сведений о повседневной жизни трубадуров сохранилось мало. Трубадуры – знатные сеньоры жили в замках, трубадуры – бедные рыцари проводили жизнь в странствиях, стремясь найти богатого и щедрого покровителя. Поэты слагали стихи о мирской любви на окситанском языке, сочиняли к ним музыку и чаще всего, сами же исполняли.

<sup>95</sup> Трубадур – *trobador* – изобретающий, находящий новое.

<sup>96</sup> Куртуазность (англ. *courtly love*; франц. *amour courtois* от *courtois* — учтивый, рыцарский) - средневековая концепция любви, согласно которой отношения между влюбленным и его Дамой подобны отношениям между вассалом и его господином. Впервые понятие «куртуазная любовь» встречается в конце 11 века в поэзии трубадуров при дворе владетельных сеньоров Аквитании и Прованса. Важнейшее воздействие на сложение идеала куртуазной любви оказал римский поэт Овидий (1 в.), поэтический «трактат» которого — «Искусство любви» — стал своеобразной энциклопедией поведения рыцаря, влюбленного в Прекрасную Даму: он дрожит от любви, не спит, он бледен, может умереть от неразделенности своего чувства. Представления о подобной модели поведения усложнились за счет христианских представлений о культе Девы Марии — в этом случае Прекрасная Дама, которой служил рыцарь, становилась образом его духовной любви. Значительным было также воздействие арабской мистической философии, разрабатывавшей концепцию платонического чувства. Куртуазная любовь не была явлением исключительно литературным, а представляла собой комплекс многих факторов — социальных, религиозных, эротических, философских. Нередко высказывается мысль о революционном влиянии куртуазии на Европу, повлекшем за собой смягчение нравов и сложение кодекса рыцарской чести. Свой расцвет куртуазная культура пережила при дворе Алиеноры Аквитанской, супруги французского короля Людовика VII, а затем короля Англии Генриха II, покровительницы Бернарта де Вентадорна и других поэтов, прославлявших куртуазную любовь. Дочь Алиеноры графиня Мария Шампанская вдохновила Кретьена де Труа (ок. 1130 – ок.1191) на написание куртуазного романа «Ланцелот, или Рыцарь телеги». Вскоре доктрина куртуазности была «кодифицирована» в трех книгах Андре ле Шапелена. В 13 в. крупнейшим произведением куртуазной культуры стала поэма «Роман о Розе», написанная ок. 1230 рыцарем Гильомом де Лорисом (ок. 1210–1240) и представляющая собой куртуазно-любовную аллегорию, своего рода «словарь символов» любви. Концепция куртуазной любви и куртуазная культура широко распространились в Европе. Произведение немецкого миннезингера Готфрида Страсбургского «Тристан и Изольда» — свидетельство этого влияния. В Англии самым значительным памятником куртуазии стала «Аллегория Любви» Льюиса. В Италии куртуазия распространилась в 12 в., и в 13–14 вв. получила свое наивысшее воплощение в поэзии «нового сладостного стиля», в поэтических вставках в «Новой жизни» Данте, в сонетах Франческо Петрарки к Лауре. В «Божественной комедии» Прекрасная Дама Данте — Беатриче — становится не только его платонической возлюбленной, но и духовным провожатым поэта к таинствам Рая.

Прославление любви в стихах, положенных на музыку, с использованием каждой раз новой метрической формы – вот изобретение трубадуров. В основу нового стихосложения, основанного на количестве слогов, было положено место ударного слога в конце стиха, а вскоре изобретена рифма.

Среди основных жанров рыцарского музыкально-поэтического творчества:

- *Кансона* – песня лирического содержания, отличающаяся изысканным и сложным строением строфы.
- *Альба* – строфическая песня с одинаковым завершением каждой строфы, рисующая расставание влюбленных на заре.
- *Пасторела* – лирическая песня, изображающая встречу рыцаря с пастушкой.
- *Баллада* – плясовая песня.
- *Сервента* – песня политического или общественного содержания.
- *Тенсона* – спор-диалог двух поэтов.
- *Плач* – выражает печаль поэта по поводу утраты кого-либо.

На севере Франции средневековых поэтов-певцов именовали *труверами* (франц. *trouvere*, от *trouver* — находить, придумывать). Труверы также писали повести, куртуазные романы (Кретьен де Труа), драмы (Жан Бодель), лирические стихи (Гас Брюле). Искусство труверов, близкое народу, отражало влияние трубадуров, но было более рассудочным.

Дошедшее до нас музыкальное наследие трубадуров достаточно скромно: на более чем 2,5 тысячи поэтических текстов приходится лишь около 250 мелодий. Мелодий труверов на старофранцузском сохранилось около 1400. Среди них много версий одного и того же напева. Долгое время напевы передавались в устной традиции. Всего в распоряжении исследователей имеются 4 рукописных сборника: два хранятся в Национальной библиотеке в Париже (1253-54 гг. и 1240г.), один записан в Тулузе и один в Ломбардии. Мелодии зафиксированы квадратной нотацией. Среди крупнейших авторов – *Маркабрюн, Бертран де Борн, Джауфре Рюдель, Арнаут Даниэль, Пейре Видаль, Гильем де Кабестань* и др.

### ***Куртуазная лирика миннезингеров***

Под сильным воздействием поэзии романских трубадуров и труверов складывается куртуазная лирика *миннезингеров* (нем. *Minnesinger* — певец любви) - немецких рыцарских поэтов-певцов XII-XIV вв.

Главными темами немецкого миннезанга являются служение Даме, высокая любовь, переживания лирического героя. Основные жанры, в которых творили немецкие миннезингеры, это любовная песнь (*Minnelied*), песнь рассвета (*Tagelied*), лейх (*Leich*), шпрух (*Spruch*). Большинство поэтических форм миннезанга связано с романскими образцами. Так, *Tagelied* (дневная песнь, песнь рассвета) восходит к альбе, а *Minnelied* и *Minnekanzone* (любовная песня) к канцоне. Французская поэзия была адаптирована немецкой в тех областях, которые могли считаться отражением дворянской рыцарской и придворной культуры Франции. Немецкие авторы стремились к наиболее точной передаче новых французских придворных веяний. В основном немецкие переработки отличаются от оригиналов в определенных аспектах: меньшую роль играет чувственный элемент, сильные эмоции смягчаются, черты типизации и идеализации усиливаются. Первыми миннезингерами считаются *Кюренберг и Дитмар фон Айст*, расцвет миннезанга связан с именами *Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха, Гартмана фон Ауэ, Генриха фон Морунгена*. К миннезингерам позднего периода относят *Нейдхарта и Тангейзера*.

### ***Поэзия и песни вагантов***

Ваганты (от лат. *vagantes* — бродячие) - создатели латиноязычной поэзии, расцвет которой приходится на западноевропейское «высокое» Средневековье (конец XI — начало XIII вв.), когда в средневековых городах множатся школы, возникают первые университеты и складывается первая в истории Европы ситуация избытка образованных



людей. Ваганты — клирики, не имевшие постоянного прихода и скитавшиеся от одного епископского подворья к другому, школяры и студенты, странствовавшие из города в город в поисках знаний и лучших учителей, беглые монахи. Их объединяет причастность к латиноязычной культуре и существование «на обочине» общества. Само название вагантов — голиарды<sup>97</sup> (goliard, возможный перевод «обжоры», «винопийцы»; от лат. gula — глотка), произвольно возводили к имени их мифического прародителя — стихотворца-обжоры верзилы Голиарда, отождествлявшегося с Голиафом вследствие созвучия двух имен.

Поэзия вагантов — органичная часть средневековой клерикальной литературы и культуры. Вместе с тем, она тесно связана со средневековой народной смеховой культурой, наивысшим проявлением которой были карнавальные празднества. Подобно карнавалу, поэзия вагантов творит рядом с миром жестокой повседневности, всеобщей регламентации и аскезы особый «второй» смеховой мир, являющийся вывороченным наизнанку кривозеркальным подобием первого. Размеры и строфика духовных песнопений используются вагантами для восхваления беззаботной распутной жизни, веселого времяпрепровождения в кабаке за игрой в карты и в кости, для воспевания достоинств и прелестей возлюбленных — девиц легкого поведения, для обличения жадности и лицемерия высокопоставленных церковников. Высмеивая эти и другие пороки отдельных церковников и даже клира в целом (разврат, невежество, злобу), ваганты, в конечном счете, стремятся к очищению мира от греха. Подобно карнавалу, поэзия вагантов нацелена не на разрушение, а на конечное утверждение существующего мироустройства и христианской этики.

Помимо церковной поэтической традиции, истоками лирики вагантов являются вновь открытая в XI-XII вв. римская поэзия (прежде всего, лирика «певца любви» Овидия) и народная обрядовая поэзия (отсюда — распространенность в поэзии вагантов «весенних песен», жанра прения).

Вагантская поэзия сохранилась в рукописных сборниках XIII-XIV вв.. Среди них самый объемный (содержит около 250 произведений) — «Кармина Бурана» (Carmina Burana), рукопись которого была обнаружена в 1803 году в одном из монастырей возле южнонемецкого города Берена (в лат. огласовке Беурана). Большая часть вагантской лирики анонимна.

## Искусство Европы XIV века

### *«Осень Средневековья»*

XIV столетие принято называть *«осенью средневековья»*. В Италии уже творили Данте, Петрарка, Джотто, а в остальных странах расцветает стиль *«пламенеющей готики»*. Ведущим архитектурным типом стал городской собор: каркасная система готической архитектуры (стрельчатые арки опираются на столбы; боковой распор крестовых сводов, выложенных на нервюрах, передается аркбутанами на контрфорсы) позволила создавать небывалые по высоте и обширности интерьеры соборов, прорезать стены огромными окнами с многоцветными витражами. Устремление собора ввысь выражено гигантскими ажурными башнями, стрельчатыми окнами и порталами, изогнутыми статуями, сложным орнаментом, необъятными лабиринтами внутренних ниш и переходов. Избыточное количество деталей, прорастающих сквозь все поверхности и линии архитектурных форм, становится отличительной чертой. Развивались градостроительство и гражданская архитектура (жилые дома, ратуши, торговые ряды, городские башни с нарядным декором). В скульптуре, витражах, живописных и резных алтарях, миниатюрах, декоративных изделиях символично-аллегорический строй

---

<sup>97</sup> Голиарды (школяры) - бродячие поэты-клирики, завсегда таи таверн. На Соборе 1227 года голиардам было запрещено петь скабрзные песни на мотивы католических молитв.

сочетается с новыми духовными устремлениями, лирическими эмоциями; расширяется интерес к реальному миру, природе, богатству переживаний. В XV-XVI вв. готику сменяет Возрождение.

В социально-политическом плане период XIV века – смутное время европейской истории. Обрушившаяся эпидемия чумы (1347-1353) унесла жизни 24 млн. человек. Конфликт Англии и Франции перерос в Столетнюю войну (1337-1453). Рыцарские идеалы вырождались. В среде духовенства царили разврат и продажность (см. роман Фр. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»).

### **Эпоха “Ars Nova”**

Около 1320 года в Париже был создан трактат *Филиппа де Витри “Ars Nova”* – «Новое искусство»<sup>98</sup>. Сегодня он считается одним из самых знаменитых памятников того времени. Он дал название целой эпохе западноевропейской музыки. Вслед за автором трактата предшествующий XIV веку период принято именовать *ars antique* (XIII век). Эти два столетия, тем не менее, не столько противопоставляются друг другу, сколько воспринимаются в последовании одного за другим: более поздний период дополняет, совершенствует достижения более раннего.

20-е годы XIV века – прежде всего новый этап в практике и теории ритмической нотации – совершается переход от модусной ритмики к *мензуральной*. Помимо этого, произошли существенные изменения в системе музыкальных жанров. Наряду с духовными, благодаря взаимодействию традиций полифонической музыки и менестрельного искусства, развиваются светские жанры. Значительное место стало уделяться полифонической песне: расцветают жанры баллады, рондо, виреле и ле во Франции; мадригала, баллаты и каччи – в Италии. XIV век – начало формирования авторских музыкальных стилей. В этот период складываются самобытные национальные композиторские школы во Франции и Италии.

### **Филипп де Витри**

Ключевая фигура во Французской музыке XIV века – *Филипп де Витри*. Знаменитый поэт, композитор и музыкальный теоретик Филипп Витрийский (родом из города Витри в Шампани) родился 31 октября 1291 года, умер 9 июня 1261 года в Париже. Учился в Сорбонне, получил степень магистра искусств. Помимо поэзии и музыки, его интересовали философия, математика, астрономия и древняя литература. Он был крупным политическим и церковным деятелем эпохи, министром и советником трех французских королей. Последние 10 лет своей жизни – епископом в Мо. Сохранилось немногим более 10 мотетов<sup>99</sup> Витри (Н. Симакова говорит о 13 латинских и 1 французском мотете). К сожалению есть лишь свидетельства современников о том, что Витри писал баллады, рондо и ле. Тексты для них сочинялись самим композитором. Петрарка характеризовал Витри как «первого поэта в нынешней Галлии, страстного искателя правды». Поэтическое содержание мотетов многообразно. Выделяются *мотеты-памфлеты*, *мотеты-басни* (в них в аллегорической форме обличаются произвол светской и духовной властей) и *мотеты-проповеди* с традиционной духовной тематикой.

Творчество Витри в некотором отношении синтезирует «ученое» полифоническое искусство и искусство менестрельной традиции. Он одним из первых стал создавать многоголосные обработки песенных жанров.

### **Система пролаций Ф. де Витри**

Подлинность всего теоретического наследия, приписываемого Витри, – 4-х трактатов – сегодня подвергается сомнению. Лишь “Ars nova” не вызывает разногласий в авторстве. Тем не менее, нельзя оспаривать

<sup>98</sup> Слово искусство в этот период понималось в античном смысле – как *techne*, учение.

<sup>99</sup> К 1316 году относится рукопись “Roman de Fauvel” («Роман о Фавеле») Жерве де Бю, где наряду с поэтическим текстом содержится приложение более 130 образцов различной музыки – мотетов, кондуктов, рондо, баллад и пр. Среди них – 5 мотетов Витри. Рукопись хранится в Национальной библиотеке Парижа.

тот факт, что именно Ф. де Витри в своих сочинениях и теоретических трудах создает новое – мензуральное<sup>100</sup> – учение. В последней главе трактата “Ars Nova”– “De tempore imperfecto” («О несовершенном темпусе») Витри излагает учение о пролации (prolatio – буквально означает проговаривание, произношение). Согласно этому, существует два вида темпуса – перфектный и имперфектный, и две пролации – большая и малая. Тем самым можно определить 4 способа деления бревиса и семибревиса. Первый уровень деления бревиса дает два варианта: perfectus (совершенное) – в одном бревисе содержится 3 семибревиса и imperfectus (несовершенное) – в одном бревисе – 2 семибревиса. Второй уровень обозначает деление семибревиса на минимы. Большая пролация – major – определяет соотношение 3-х миним в одном семибревисе; малая пролация – minor – соответствует 2-м минимам в одном семибревисе. В трактате “Ars perfecta”, чья принадлежность Витри оспаривается, введены знаки для видов сочетания темпуса и пролации:

Перфектная большая пролация ○











Имперфектная большая пролация C

Перфектная малая пролация ○

Имперфектная малая пролация C

Обоснование двоичного и троичного деления и появление знаков, их определяющих, можно рассматривать в качестве прообраза нашего размера, который проставляется в начале нотной системы. Интересно, что именно с Витри и его трактатом “Ars nova” связывают появление в нотации точки, увеличивающей мензуру (что сохранилось и в современной нотации, где точка рядом с нотой увеличивает ее длительность на половину).

В практике XIV и XV веков использовались следующие нотные знаки черной и белой нотации:

Фигура	Знак	Количество семибревисов	Знак	Количество семибревисов
<i>Maxima</i> Максима		12		8
<i>Longa</i> Лонга		6		4
<i>Brevis</i> Бревис		3		2
<i>Semibrevis</i> Семибревис		1		1
<i>Minima</i> Минима		1/2		1/2

**Гильом де Машо** Гильом де Машо родился в Машо в 1300 году. До 1323 года никаких сведений о его жизни не сохранилось. В 1322 или 23 году он получил должность при дворе короля Богемии Яна Люксембургского (сначала клерка, затем секретаря). Более 20 лет он жил в Праге, а также

<sup>100</sup> Мензура - от лат. mensūra, что означает мера.

сопровождал короля в его поездках и походах. После смерти короля Богемии, Гильом де Машо находился на службе у французских королей Иоанна Доброго и Карла V. Помимо этого получил каноникат в соборе Нотр-Дам в Реймсе. При жизни он прославился как блистательный поэт. Часть стихов он положил на музыку. Иногда он дополнял свои крупные поэтические произведения музыкальными вставками.

Творческое наследие Машо сохранилось в рукописных копиях. Им создано 23 мотета (3-4-х голосные), 42 баллады (2-3-х голосные), 22 рондо, 32 виреле (в основном одноголосные, лишь 7 двухголосных и 1 трехголосное), 19 ле (лишь 2 неодногоголосных), ряд канонов (*chasse*) и месса. Г. де Машо считается автором первой мессы, созданной одним композитором на текст ординариума. Помимо нее дошли три анонимные мессы – их рукописи обнаружены в Турне, в Тулузе и в Барселоне. Месса создавалась Машо для коронации французского короля Карла V в Реймсе в 1364 году. Коронация проходила в соборе Notre Dame, поэтому месса получила свое название от имени собора. В мессе Машо шесть частей; в ней нашли применение все приемы многоголосной композиции, сложившиеся в композиторской практике того времени – техника изоритмии и кондукта.

### **Техника изоритмии**

Термин изоритмия был введен в начале XX столетия немецким музыковедом Фр. Людвигом. Это понятие обозначает принцип композиции мотетов (использовался и в мессах) XIV-XV вв., основанный на остинатном повторении в теноре ритмического (*talea*) и звуковысотного (*color*) построений, различных по протяженности, и периодическом ритмическом членении верхних голосов. Истоки изоритмии – в дискантных разделах органума с остинатно ритмизованным тенором.

В творчестве французских композиторов обнаруживаются два композиционных типа изоритмического мотета:

- Одночастный мотет, где *talea* и *color* повторяются без изменений несколько раз;
- Многочастный (чаще двухчастный) мотет с ритмическим уменьшением *color*.

Характерной чертой фактуры мотетов является деление на два плана: тенор (плюс контратенор в четырехголосии) излагается длительностями крупной мензуры, верхние голоса – более подвижны, их ритмическая организация подчиняется системе пролаций.

Один из вопросов, наиболее часто обсуждаемых в связи с творчеством Машо, – участие инструментов в исполнении его сочинений. Можно лишь высказывать предположения о возможностях включения инструментов: дублирования голосов вокальных партий, исполнения голосов нижних партий, переложений. Однако достоверных свидетельств нет.

### **Баллады, рондо, ле и виреле**

*Баллада*, получившая широкое распространение в творчестве трубадуров и труверов, являлась одной из излюбленных поэтических форм Г. де Машо. Из 200 произведений 42 положены на музыку (по большей части 2-х и 3-х голосные композиции). Баллада (слово происходит от глагола *balar*, что означает танцевать) представляла собой песню, под которую танцевали. Именно Машо закрепил за балладой стабильную поэтическую форму: три строфы (куплета) по 6-8 стихов (строк) с типичной схемой рифм: аб аб вв...:

Et an donner m'a dit que **vrais**  
 Li sui et loyans *amoureux*  
 Et qu' en riens ne me sui **meffais**  
 Vers li, dont mout sui *mervilleus*  
 Car je a'ay espoir ne **recours**,  
 Cuer, penser ne desir **ailours** ...

Музыкальная композиция баллад представляет собой 2-х частную форму, причем первый раздел повторяется дважды (меняются лишь каденции):

А            А<sub>1</sub>            В

Данный тип формы получил название “barform”<sup>101</sup>. Мелодическая линия напевов складывается на основе варьирования мотивных ячеек и ритма. Характерным является использование малых пролаций.

*Рондо* (*рондель*, от фр. *rondeau* < *ronde* круглый) также принадлежит к популярным светским жанрам, бытовавшим в практике средневековья. В творчестве Машо рондо превратилось в изящную по технике письма композицию. Поэтическая форма представляет собой строфу из 8 строк с регулярным появлением рефрена, состоящего из одной или двух строк:

А   б   в   А   г   д   А   б  
рефрен                      рефрен                      рефрен  
*Cinc un, treze wit, nuel d'amour fine.*  
M'ont espris sans definement.  
 Qu' Espoir wet que d'amer ne fine.  
*Cinc un, treze wit, nuel d'amour fine.*  
 Si que plus que fins ors s'affine.  
 Mes cuers pour amer finement.  
*Cinc un, treze wit, nuel d'amour fine.*  
M'ont espris sans definement.

Музыкальная форма рондо состоит из двух разделов, которые чередуются в следующем порядке:

А   В   А   А   А   В   А   В

Интересный пример композиторской техники представляет собой рондо Машо «Мой конец – мое начало»: оно основано на повторении всей музыки – нота за нотой – в обратном порядке, начиная с середины композиции.

Песней для танца – “*chanson à danser*” – называли и *виреле* (от старофр. *Vireli* – припев, рефрен). Это также рефренная по структуре и многокуплетная форма. Из 33 виреле у Машо лишь 8 написаны для нескольких голосов, в основном они одnogолосные. Причем, многоголосные виреле у него значительно проще по приемам письма, нежели в других жанрах. Поэтическая форма состоит из трех строф с рефреном в начале и в конце каждой строфы. Музыкальная форма, как в балладе и рондо, строится на основе чередования двух разделов:

А   В   В   А   А  
рефрен                      рефрен

Поэтическая форма *ле* (фр. *lai*, *lay* – танец, игра) представляет собой одну из наиболее развернутых (порой до 300 строк!) и сложных песенных форм. Соотношение поэтической и музыкальной структур можно представить следующим образом:

строфы	АВ	CD	EF	...
муз. разделы	AA`	BB`	CC`	...

Всего Г. де Машо написал 19 *ле*. Из них 17 – одnogолосных. Два трехголосных *ле* Машо написаны с использованием канонической техники и представляют собой по сути шас (*chase*) – каноны. Нужно сказать, что ни до, ни после Машо многоголосные *ле* не писались. Поэтому его образцы являются уникальными для этого жанра.

В отличие от Франции, развитие искусства в Италии XIV столетия во многом взаимосвязано с новыми ренессансными тенденциями. Не случайно именно Италия является родиной Возрождения, и этапы истории искусства Италии долгое время служили главной точкой отсчета в периодизации этого этапа развития европейской культуры в целом. Исследователи выделяют: вводный период - *Проторенессанс* (ок.1260-1320), *треченто* (14 век), *кватроченто* (15 век) и *чинквеченто* (16 век).

<sup>101</sup> Термин “barform” был введен немецким ученым А. Лоренцем, который позаимствовал определение из реплики Ганса Сакса во второй сцене 3 акта оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

В Италии конца XIII - XIV века творили Данте<sup>102</sup>, Петрарка<sup>103</sup>, Боккаччо<sup>104</sup> и Джотто<sup>105</sup>. Не менее интересные процессы происходили в области музыкального искусства. Именно в этот период как самостоятельное и самобытное явление складывается профессиональная композиторская школа. Одна из главных ее отличительных черт – формирование и расцвет светских жанров музыкального творчества. В сохранившихся манускриптах этого времени необычайно мало духовных композиций – встречаются лишь единичные части месс. Отсутствуют мотеты и практика композиции на *cantus prius factus*. Зато светских вокальных композиций в общей сложности насчитывается более пятисот! Среди них – *мадригалы, каччи и баллаты*. В первой половине XIV века развивается двухголосная техника, с середины столетия появляется трехголосие. По своей тематике светские музыкальные жанры весьма разнообразны: это и любовная лирика (мадригалы), жанровые охотничьи песни (каччи), шуточные, мифологические, басенные и даже злободневно-полемические.

К первому поколению итальянских композиторов относятся *Иоханнес да Флоренция, Якопо да Болонья, Пьеро да Казелла, Гирарделло* и др. Крупнейшая фигура итальянской школы второй половины XIV века - *Франческо Ландини*.

**Мадригал** Одним из самых значительных жанров этого периода является *мадригал* - небольшое музыкально-поэтическое произведение любовно-лирического содержания, 2-3-голосное с инструментальным сопровождением. Истоки мадригала восходят к итальянской народной

---

<sup>102</sup> Данте Алигьери (1265-1321) - итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка, оказавший большое влияние на развитие европейской культуры. Ему принадлежат философские и политические трактаты («Пир», не закончен; «О народной речи», 1304-07, издание 1529), «Послания» (1304-16). Вершина творчества Данте — поэма «Божественная комедия» (1307-21, издание 1472) в 3 частях («Ад», «Чистилище», «Рай») и 100 песнях, поэтическая энциклопедия средних веков. Основная часть лирических стихотворений Данте создана в 80-90-е гг. XIII в.; с началом нового столетия малые стихотворные формы из его творчества постепенно уходят. Начинал Данте с подражания самому влиятельному в то время лирическому поэту Италии Гвигтоне д'Ареццо, но вскоре сменил поэтику и вместе со своим старшим другом Гвидо Кавальканти стал основоположником особой поэтической школы, самим Данте названной школой «сладостного нового стиля» («Дольче стиль нуово»). Ее главный отличительный признак — предельное одухотворение любовного чувства. Стихи, посвященные своей возлюбленной Беатриче Портинари, Данте, снабдив биографическим и стиховедческим комментарием, собрал в книгу под названием «Новая жизнь» (ок. 1293-95, издание 1576). Собственно биографическая канва предельно скупа: две встречи, первая в детстве, вторая в юности, обозначающая начало любви, смерть отца Беатриче, смерть самой Беатриче, искушение новой любовью и преодоление его. Жизнеописание предстает как ряд душевных состояний, ведущих к более полному овладению смыслом постигнутого героя чувства: в итоге любовное чувство приобретает черты и признаки религиозного поклонения.

<sup>103</sup> Петрарка Франческо (1304-1374) - итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Возрождения, оказавший значительное влияние на развитие европейской поэзии. «Канцоньере» («Книга песен») — сонеты, канцоны, секстины, баллады, мадригалы на жизнь и смерть Лауры (1327-74) — лирический дневник, образец поэтического самовыражения, проникнутого противоречием между аскетическим средневековым мироощущением и новым видением мира. Петраркой созданы поэмы «Африка» (1339-42; на латинском языке) о 2-й Пунической войне, «Буколики» (1346-57), автобиографическая проза («Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру», 1342-43; «Письмо к потомкам», 1374).

<sup>104</sup> Боккаччо Джованни (1313-1375) - итальянский писатель, гуманист Раннего Возрождения. Среди его сочинений: поэмы на сюжеты античной мифологии, психологическая повесть «Фьямметта» (1343, опубликована в 1472), поэма «Ворон» (1354-55, опубликована в 1487), книга «Жизнь Данте Алигьери» (ок. 1360, опубликована в 1477), пасторали, сонеты. В главном произведении «Декамерон» (1350-53, опубликовано в 1470) — книге реалистических новелл, проникнутых гуманистическими идеями, духом свободомыслия и антиклерикализма, неприятием аскетической морали, жизнерадостным юмором, — представлена многоцветная панорама нравов итальянского общества.

<sup>105</sup> Джотто ди Бондоне (1266 или 1267-1337) - итальянский живописец, представитель Проторенессанса. Порвав со средневековыми канонами, Джотто внес в религиозные сцены земное начало, изображая евангельские легенды с небывалой жизненной убедительностью. Фрески капеллы дель Арена в Падуе (1305-1308) и церкви Санта-Кроче во Флоренции (ок. 1320-25) поражают внутренней силой и величием образов, тектоничностью композиции. Джотто – автор проекта колокольни собора во Флоренции.

поэзии: само слово производно от итальянского *mandreale*, *mandra* – старинная пастушеская песня. Однако в XIV веке мадригал, в отличие от сонетов, выделялся свободой строения в отношении количества строк и рифмовки. Он ярко представлял “*dolce stilo nuovo*” – новый нежный стиль, развивающийся в итальянской поэзии. Поэтическая форма, используемая Франко Сакетти, Франческо Петраркой, Джованни Боккаччо в мадригалах, представляет две разновидности:

- терцет: абб – абб – вв  
↓  
ritornello
- strambotto: аб – аб – вв – гг  
↓  
ritornello

Отличительной чертой являлся повтор строк в завершении стихотворения – раздел назывался *ritornello*.

В музыке для каждой новой строфы использовался новый музыкальный материал: поэтической форме терцет соответствовала форма А – В – Ritornello, strambotto – А – В – С – Ritornello. Важной стилиевой особенностью мадригалов было чередование разделов с силлабическим стилем распевания текста и больших эпизодов с мелизматическими распевами. Ведущую роль играл верхний голос – мелодически выразительный. В ритмическом отношении мадригалы отличались свободой и непринужденностью.

*Баллата* по своему происхождению представляет собой песенно-танцевальный жанр. По композиции она близка французской виреле: А – В – В – А – А. Вновь, как и во французских песенных жанрах, форма основана на определенной последовательности двух музыкально-тематических разделов А и В, что типично для бытовых песенных форм.

Особое место занимает *качча* – в переводе с итальянского языка слово означает *охота*. По своей форме она является двухголосным каноном<sup>106</sup> с нижним контрапунктирующим<sup>107</sup> голосом (его обычно исполняли на инструменте). Данная особенность объясняется образным содержанием каччи. Это жанровая сценка, изображающая погоню охотника за зверем.

В рукописном собрании музыкальных сочинений итальянских композиторов XIV века хранится 23 произведения Якопо да Болоньо, 19 Иоганнеса да Флоренция, 9 Пьеро да Казелла, 5 Гирарделло, 5 Донато, 2 Бартолино де Падуя и 86 композиций Ландини! Это свидетельствует о необычайной популярности произведений Франческо Ландини. Не случайно биографические сведения сохранились только о нем. Его редкостный талант и разносторонние знания поражали общество флорентийских гуманистов.

*Франческо Ландини* («Francesco Cieco» - Франческо слепой) – родился около 1325/1335 близ Флоренции в семье живописца. В детстве мальчик перенес оспу и ослеп. По словам Филиппо Виллани, описавшего жизнь Ландини, Франческо рано начал заниматься музыкой, «чтобы каким-нибудь утешением облегчить ужас вечной ночи». Более того, он изучил конструкцию многих инструментов, «как если бы видел их очами», усовершенствовал их и изобретал новые образцы. Ландини обладал редким музыкальным талантом и превзошел всех итальянских музыкантов сначала в игре на органе, а затем в композиции. Вспоминают, что в 1364 году он был увенчан лаврами в присутствии Петрарки в Венеции за свою игру на органе. В 80-е годы Ландини прославился уже на всю Италию. Он писал музыку на тексты Ф. Сакетти, сам сочинял стихи для своих произведений, участвовал в

<sup>106</sup> Канон - форма многоголосной музыки, основанная на строгой имитации — проведении во всех голосах той же мелодии, в каждом последующем голосе вступающей до того, как она закончилась в предыдущем.

<sup>107</sup> Контрапункт (нем. Kontrapunkt) в музыке — одновременное сочетание самостоятельных мелодий в разных голосах.

ученых эстетических спорах гуманистов. Умер Ландини во Флоренции 2 сентября 1397 года.

В наши дни известны 154 композиции Ландини. Среди них: 90 двухголосных и 50 трехголосных баллат, 9 двухголосных и 3 трехголосных мадригала, 2 каччи. Интерес представляют его трехголосные мадригалы, так как они свидетельствуют об усвоении Ландини традиций французского полифонического стиля. В одном из мадригалов он использует изоритмическую технику, в другом совмещает различные тексты (как во французском мотете), третий сочетает форму мадригала и каччи. В этом обнаруживается одна из важнейших тенденций нового времени – перехода к Ренессансу.

### ***На рубеже 14 и 15 веков***

Среди многочисленных композиторов, творивших в это время во Франции и Италии, особо выделяется фигура *Иоханнеса Чиккониа*. Родился он в Льеже между 1335 и 1340 годами, первые годы провел в Авиньоне. В 1358 году кардинал Жиль д'Альборнос, папский легат<sup>108</sup> вместе с другими музыкантами вывез Чиккониа в Италию. Он посетил большое количество итальянских городов, где познакомился с традициями итальянской музыки, освоил ее жанры, так как при дворе кардинала исполнялись итальянские баллаты, мадригалы и каччи. После смерти кардинала в 1367 году, Чиккониа вернулся на родину и вплоть до 1403 года жил и работал в Льеже, создавая мотеты и мессы. Последние годы он провел в Падуе, где стал канонником (членом церковного совета) местного собора и получил имя магистра. Там Чиккониа и скончался в 1411 году. В архивах сохранились мадригалы, баллаты, виреле, мотеты, фрагменты месс. Помимо этого он является автором трех теоретических трудов.

В стилевом отношении в творчестве Чиккониа объединились традиции итальянской и французской полифонии. Он стремился к ритмо-мелодической однородности голосов хоровой фактуры, отказываясь от ритмической изошренности французов и мелизматической избыточности итальянцев. Его музыка звучит просто и ясно, обретая благозвучие в преобладании терцовых аккордовых вертикалей, зачастую хоральном складе многоголосия. В то же время благодаря широкому использованию имитационности, он полифонизирует всю ткань вокального многоголосия. Во многом эти черты предвосхитили особенности стиля XV века, наиболее ярко выявившиеся в творчестве мастеров нидерландской полифонической школы.

---

<sup>108</sup> Легат (лат. legatus) - титул высших дипломатических представителей Ватикана.



# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ

*Периоды в истории итальянского искусства:*

**Конец XIII – начало XIV вв.** – Проторенессанс

**XIV в.** - Треченто

**XV в.** - Кватроченто

**XVI в.** - Чиквеченто

*Общая периодизация:*

**XV в.** – Ранний Ренессанс

**Конец XV в. – первая треть XVI в.** – Высокий Ренессанс

**Вторая и третья трети XVI в.** – Поздний Ренессанс

## ХРОНОГРАФ

**XV - XVI вв.** – формирование и расцвет *нидерландской полифонической школы*; четыре поколения мастеров этой школы:

- I. Гийом Дюфай (1400-1474), Жиль Беншуа (1400-1460)
- II. Йоханнес Окегем (1425/30-1497), Якоб Обрехт (1450-1504)
- III. Жоскен Дебре (1440-1521), Генрих Изак (1450-1517)
- IV. Адриан Вилларт (ок.1500-1562), Филипп де Монте (1521-1603), Орландо Лассо (1532-1594)

*Итальянская композиторская школа:*

*Адриан Вилларт* (1480-1562)

*Андреа Габриели* (1510-1586)

*Джованни Габриели* (1557-1612)

*Джованни Пьерлуиджи да Палестрина* (1525-1594)

**1545-1563 гг.** - Тридентский собор - вселенский собор католической церкви, заседал в 1545-47, 1551-52, 1562-63 в г. Тренто (лат. Tridentum, нем. Trient), в 1547-49 в Болонье

**1555 год** - трактат Н. Вичентино “*L’antica musica ridotta alla moderna prattica*” («Античная музыка, приведенная в современную практику»), где обсуждается проблема введения хроматизмов - *genere cromatico (musica falsa)*.

**1562-63 гг.** - исполнение мессы Палестрины «Папа Марчелло»

*Французская композиторская школа:*

*Клеман Жанекен* (1475-1560)

*Пьер Сертон* (ум. в 1572)

*Гийом Котле* (ок.1531-1606)

*Клод Лежен* (ок.1530-1600)

**1549 год** - создание поэтической школы «Плеяда»

**1570 год** – Жан Антуан де Баиф в Париже открывает «Академию поэзии и музыки»

*Немецкая композиторская школа:*

*Людвиг Зенфль* (1492-1555)

*Иоганн Вальтер* (1496-1570)

*Ганс Лео Гаслер* (1564-1612)

*Ганс Сакс* (1494-1576) - мастерзингер

**31 октября 1517 года** - начало Реформации, выступление *Мартина Лютера* против папских индульгенций.

**1524-1526 гг.** - Крестьянская война в Германии

**1524 год** - в Виттенберге Лютером и Вальтером издан сборник духовных песен, предназначенных для пения в церкви, – “*Geystliche Gesanck-Büchlein*” (38 хоралов).

**1586 год** - Лукас Осиандер опубликовал «Пятьдесят духовных песен и псалмов, на четыре голоса в контрапунктической манере так расположенных, чтобы их могла петь вся христианская община» - мелодия хора помещалась в верхнем голосе.

*РЕНЕССАНС* - общественно-политическое и культурное движение (иначе называемое Возрождение), начавшееся в Италии в XIV веке, в других странах Западной Европы — в XV- XVI вв. и положившее начало жизнеутверждающим и реалистическим принципам в искусстве, давшее образцы такого искусства и ознаменовавшееся великими открытиями и изобретениями.

Происхождение термина приписывается итальянскому архитектору, живописцу, историку искусства Дж. Вазари<sup>109</sup>. Он употребляет слово *rinascita* (от которого происходит французский Renaissance - возрождение и все его европейские аналоги), подразумевая «расцвет искусств» после долгих веков средневекового «упадка», расцвет, «возродивший» античную художественную мудрость.

Периодизация Возрождения определяется верховной ролью изобразительного искусства в его культуре. Этапы истории искусства Италии — родины Ренессанса — долгое время служили главной точкой отсчета. Специально выделяют: вводный период, *Проторенессанс* («эпоха Данте и Джотто», ок.1260-1320), *треченто* (14 век), *кватроченто* (15 век) и *чинквеченто* (16 век). Более общими периодами являются *Раннее Возрождение* (14-15 века), когда новые тенденции активно взаимодействуют с готикой, преодолевая и творчески преобразуя ее; а также *Среднее* (или *Высокое*) и *Позднее Возрождение*, особой фазой которого стал *маньеризм*.

Новая культура стран, расположенных к северу и западу от Альп (Франция, Нидерланды, германоязычные земли), совокупно именуется *Северным Возрождением*. Здесь роль поздней готики конца 14—15 веков была особенно значительна. Характерные черты Ренессанса ярко проявились также в странах Восточной Европы (Чехия, Венгрия, Польша и др.), сказались в Скандинавии. Самобытная ренессансная культура сложилась в Испании, Португалии и Англии.

---

<sup>109</sup> Главный труд Дж. Вазари (1512 – 1574) – книга «Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti» («Жизнеописание наиболее выдающихся живописцев, скульпторов и архитекторов»), которая была окончена в 1550 г., а вторым дополненным изданием с приложением портретов знаменитых художников вышла в 1568 г.

## Общая характеристика художественной культуры Возрождения

В эпоху Возрождения в европейской истории происходит много значительных событий: формируется абсолютистская монархия (наиболее масштабная во Франции), укрепляются экономические и общественные вольности городов; духовное брожение приводит к Реформации и Контрреформации, Крестьянской войне в Германии. Это время Великих географических открытий<sup>110</sup>, изобретения европейского книгопечатания, открытия гелиоцентрической системы (Николай Коперник<sup>111</sup>) в космологии и т.д.

Однако, прежде всего, Возрождение самоопределилось в сфере художественного творчества. При этом художественное творчество и особенно изобразительное искусство понимается теперь как универсальный язык, позволяющий познать тайны «божественной Природы». В этом контексте особое значение обретает *Античность*. Этот мир представлялся гуманистам царством прекрасных, гармоничных людей – детей великой Матери-Природы, наделенных даром высокой человечности. Подражая природе, воспроизводя ее не по-средневековому условно, а именно натурально, художник вступает в соревнование с Верховным Творцом. Искусство предстает в равной мере и лабораторией, и храмом, где пути естественнонаучного познания и богопознания постоянно пересекаются.

Универсальные претензии искусства, которому в идеале должно быть «доступно все», весьма близки принципам новой ренессансной философии. Ее крупнейшие представители — Николай Кузанский<sup>112</sup>, Марсилио Фичино<sup>113</sup>, Пико делла Мирандола<sup>114</sup>, Парацельс<sup>115</sup>, Джордано Бруно<sup>116</sup> - делают средоточием своих размышлений проблему духовного творчества, которое, охватывая все сферы бытия, тем самым доказывает право человека называться «вторым богом» или «как бы богом». Проблема человека (или человеческого сознания) и его укорененности в Боге является общей для всех, хотя

---

<sup>110</sup> 1492 год – генуэзец Христофор Колумб пересек Атлантический океан и вышел к берегам Нового Света. 1498 год – португалец Васко да Гама обогнул Африку и достиг Индии. Португальский мореплаватель Фернан Магеллан совершил кругосветное путешествие (20.09.1519 – 6.09.1522).

<sup>111</sup> Коперник Николай (1473-1543) - польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мира. Совершил переворот в естествознании, отказавшись от принятого в течение многих веков учения о центральном положении Земли. Объяснил видимые движения небесных светил вращением Земли вокруг оси и обращением планет (в т. ч. Земли) вокруг Солнца. Свое учение изложил в сочинении «Об обращениях небесных сфер» (1543), запрещенном католической церковью с 1616 по 1828.

<sup>112</sup> Николай Кузанский (1401-64), философ, теолог, ученый, церковно-политический деятель. Ближайший советник папы Пия II, кардинал (1448). Автор математических трактатов, один из предшественников космологии Коперника (Земля, как и любое другое тело, не может быть центром Вселенной) и опытного естествознания.

<sup>113</sup> Фичино Марсилио (1433-99) - итальянский философ-неоплатоник, глава флорентийской Академии платоновской. Перевел на латинский язык сочинения Платона, Плотина, Ямвлиха, Прокла, Порфирия, Михаила Пселла, часть «Ареопагитик», сделав их достоянием европейской философии 15-16 вв.

<sup>114</sup> Пико делла Мирандола Джованни (1463-94) - итальянский мыслитель эпохи Возрождения, представитель раннего гуманизма. «900 тезисов» Пико делла Мирандола (введение к ним — «Речь о достоинстве человека»), в которых он стремился к всеобщему «примирению философов» (все религиозные и философские школы — частные проявления единой истины), были осуждены папской курией. С 1488 во Флоренции, вошел в кружок Лоренцо Медичи и флорентийских неоплатоников (Фичино); испытал воздействие Савонаролы.

<sup>115</sup> Парацельс (наст. имя Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм, von Hohenheim, 1493-1541) - прославленный врач, натурфилософ и алхимик эпохи Возрождения.

<sup>116</sup> Бруно Джордано (1548-1600) - итальянский философ-пантеист и поэт. Обвинен в ереси и сожжен инквизицией в Риме. Развивая идеи Николая Кузанского и гелиоцентрическую космологию Коперника, Бруно отстаивал концепцию о бесконечности Вселенной и бесчисленного множества миров. Основные сочинения: «О причине, начале и едином», «О бесконечности, Вселенной и мирах», «О героическом энтузиазме». Автор антиклерикальной сатирической поэмы «Ноев ковчег», комедии «Подсвечник», философских сонетов.

выводы из нее могут носить самый различный, и компромиссно-умеренный, и дерзкий «еретический» характер.

Этой теме посвящены как медитации философов, так и выступления религиозных деятелей всех конфессий: от лидеров Реформации М. Лютера<sup>117</sup> и Ж. Кальвина<sup>118</sup>, либо Эразма Роттердамского (проповедующего «третий путь» христианско-гуманистической веротерпимости<sup>119</sup>) до Игнатия Лойолы<sup>120</sup>, основателя ордена иезуитов, одного из вдохновителей Контрреформации. Само понятие «Возрождения» имеет (в контексте церковных реформ) и второй смысл, знаменуя не только «обновление искусств», но «обновление человека».

Задача воспитания «нового человека» осознается как главная задача эпохи. Греческое слово («воспитание») является самым четким аналогом латинского *humanitas*<sup>121</sup> (откуда берет свое происхождение «гуманизм»). *Humanitas* в ренессансном представлении подразумевает не только овладение античной премудростью, чему придавалось огромное значение, но также самопознание и самосовершенствование.

В эпоху Возрождения Древность (то есть античное наследие), Средние века (с их религиозностью, равно как и светским кодексом чести) и Новое время (поставившее человеческий ум, его творческую энергию в центре своих интересов) находятся в состоянии чуткого и непрерывного диалога.

Закономерно, что время, придавшее центральное значение «богоравному» человеческому творчеству, выдвинуло в искусстве личностей, которые стали олицетворением целых эпох национальной культуры (личностей-«титанов», как их романтически именовали позднее). Индивидуальное, авторское творчество теперь приходит на смену средневековой анонимности.

### **Выдающиеся мастера Возрождения**

Олицетворением Проторенессанса стал *Джотто*, противоположные аспекты кватроченто — конструктивную строгость и задушевный лиризм — соответственно выразили *Мазаччо*<sup>122</sup>, и *Фра Анджелико*<sup>123</sup>, *С. Боттичелли*<sup>124</sup>. «Титаны» Высокого Возрождения *Леонардо да Винчи*<sup>125</sup>, *Рафаэль*<sup>126</sup>, и *Микеланджело*<sup>127</sup>, — символы великого рубежа Нового времени

<sup>117</sup> Лютер Мартин (1483-1546) - деятель Реформации в Германии, основатель немецкого протестантизма. Перевел на немецкий язык Библию, утвердив нормы общенемецкого литературного языка.

<sup>118</sup> Кальвин Жан (1509-1564) - французский богослов, один из лидеров Реформации, основатель кальвинизма. Главное сочинение Кальвина — «Наставление в христианской вере». Став с 1541 фактическим диктатором Женевы, Кальвин превратил ее в один из центров Реформации. Отличался крайней религиозной нетерпимостью.

<sup>119</sup> Эразм Роттердамский (1467-1536, Базель) - гуманист эпохи Возрождения (глава «северных гуманистов»), богослов, филолог, писатель. Автор «Похвалы Глупости» — сатиры, высмеивавшей нравы и пороки современного ему общества. Сыграл большую роль в подготовке Реформации, но не принял ее.

<sup>120</sup> Лойола Игнатий (1491-1556) - католический святой, основатель ордена иезуитов (1534) и его генерал с 1541.

<sup>121</sup> Гуманизм (от лат. *humanus* — человеческий, человечный), признание ценности человека как личности, его права на свободное развитие и проявление своих способностей, утверждение блага человека как критерия оценки общественных отношений.

<sup>122</sup> Мазаччо (1401-28) - итальянский живописец, представитель флорентинской школы, один из основоположников реалистического искусства Возрождения. Воплощал в религиозных сценах гуманистические представления о совершенной человеческой личности.

<sup>123</sup> Анджелико (ок. 1400-55) - итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения.

<sup>124</sup> Боттичелли Сандро (1445-1510), итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения. Был близок ко двору Медичи и гуманистическим кругам Флоренции.

<sup>125</sup> Леонардо да Винчи (1452-1519) - итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер. Сочетая разработку новых средств художественного языка с теоретическими обобщениями, Леонардо да Винчи создал образ человека, отвечающий гуманистическим идеалам Высокого Возрождения. В росписи «Тайная вечеря» (1495-1497, в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане) высокое этическое содержание выражено в строгих закономерностях композиции, ясной системе жестов и мимики персонажей. Гуманистический идеал женской красоты воплощен в портрете Моны Лизы («Джоконда», около 1503). Многочисленные открытия, проекты, экспериментальные исследования в области математики,

как такового. Важнейшие этапы итальянской ренессансной архитектуры — ранний, средний и поздний — монументально воплощены в творчестве *Ф. Брунеллески*<sup>128</sup>, *Д. Браманте*<sup>129</sup> и *А. Палладио*<sup>130</sup>. *Я. Ван Эйк*<sup>131</sup>, *И. Босх*<sup>132</sup> и *П. Брейгель Старший*<sup>133</sup> олицетворяют своим творчеством ранний, средний и поздний этапы живописи нидерландского Ренессанса. *А. Дюрер*<sup>134</sup>, *Грюневальд (М. Нитхардт)*<sup>135</sup>, *Л. Кранах*

---

естественных наук, механики. Отстаивал решающее значение опыта в познании природы (записные книжки и рукописи, около 7 тысяч листов).

<sup>126</sup> Рафаэль Санти (1483-1520) - итальянский живописец и архитектор, представитель Высокого Возрождения. С классической ясностью и возвышенной одухотворенностью воплотил жизнеутверждающие идеалы Возрождения. Ранние произведения («Мадонна Конестабиле», ок. 1502-03) проникнуты изяществом, мягким лиризмом. Земное бытие человека, гармонию духовных и физических сил прославил в росписях станц (комнат) Ватикана (1509-17), достигнув безупречного чувства меры, ритма, пропорций, благозвучия колорита, единства фигур и величественных архитектурных фонов. Многочисленные изображения Богоматери («Сикстинская мадонна», ок. 1513), художественные ансамбли в росписях виллы Фарнезина (1514-18) и лоджиях Ватикана (1519, с учениками). Проектировал собор Св. Петра, строил капеллу Киджи церкви Санта-Мария дель Пополо (1512-20) в Риме.

<sup>127</sup> Микеланджело Буонарроти (1475-1564) - итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт. С наибольшей силой выразил глубоко человеческие, полные героического пафоса идеалы Высокого Возрождения, а также трагическое ощущение кризиса гуманистического миропонимания в период Позднего Возрождения. Монументальность, пластичность и драматизм образов, преклонение перед человеческой красотой проявились уже в ранних произведениях («Оплакивание Христа», ок. 1497-98; «Давид», 1501-04; картон «Битва при Кашине», 1504-06). Роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане (1508-12), статуя «Моисей» (1515-16) утверждают физическую и духовную красоту человека, его безграничные творческие возможности. Трагические ноты, вызванные кризисом ренессансных идеалов, звучат в ансамбле Новой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1520-34), во фреске «Страшный суд» (1536-41) на алтарной стене Сикстинской капеллы, в поздних вариантах «Оплакивания Христа» (ок. 1550-55) и др. В архитектуре Микеланджело господствуют пластическое начало, динамический контраст масс (библиотека Лауренциана во Флоренции, 1523-34). С 1546 руководил строительством собора св. Петра, созданием ансамбля Капитолия в Риме. Поэзия Микеланджело отличается глубиной мысли и высоким трагизмом.

<sup>128</sup> Брунеллески Филиппо (1377-1446) - итальянский архитектор, скульптор, ученый. Работал во Флоренции. Один из создателей архитектуры Возрождения и теории линейной перспективы. Новаторски использовал античные традиции. Произведения Брунеллески отличаются гармоничной ясностью, строгостью пропорций, совершенством инженерно-строительных решений (купол собора Санта-Мария дель Фьоре, 1420-36; Ospedale дельи Инноченти, 1421-44; капелла Пацци, 1429, — все во Флоренции).

<sup>129</sup> Браманте Донато (1444-1514) - итальянский архитектор, представитель Высокого Возрождения. Работал в Милане (церковь Санта-Мария presso Сан-Сатино, 1479-83), Риме (часовня-ротонда Темпьетто, 1502; дворы Ватикана, с 1503; проект собора святого Петра, между 1506-14).

<sup>130</sup> Палладио (наст. фам. ди Пьетро) Андреа (1508-80) - итальянский архитектор. Представитель Позднего Возрождения. На основе античных и ренессансных традиций разрабатывал типы городского дворца (палаццо Кьерикати, 1550, в Виченце), загородной виллы («Ротонда» близ Виченцы, 1551-67), церковного здания (Иль Реденторе в Венеции, окончено в 1592).

<sup>131</sup> Эйк (Ван Эйк) Ян (ок. 1390-1441) - нидерландский художник. Один из основоположников искусства Северного Возрождения.

<sup>132</sup> Босх Иероним (около 1450-1516) - нидерландский художник, один из крупнейших мастеров Северного Возрождения.

<sup>133</sup> Брейгель Старший, или «Мужицкий», Питер (между 1525 и 1530-1569) - нидерландский живописец и рисовальщик. В творчестве Брейгеля сложно переплелись юмор и фантастический гротеск, лиричность и эпичность картины мироздания («Битва Поста и Масленицы», 1559; «Безумная Грета», 1562; «Крестьянский танец», серия «Времена года», 1565; «Слепые», 1568).

<sup>134</sup> Дюрер Альбрехт (1471-1528), немецкий живописец и график. Основоположник искусства немецкого Возрождения. В напряженно-экспрессивных формах, фантастических образах воплотил ожидание всемирно-исторических перемен (серия гравюр «Апокалипсис», 1498), выразил гуманистические представления о смысле бытия и задачах искусства (т. н. мастерские гравюры, 1513-14). Создал полные силы и энергии образы человека реформационной эпохи («Портрет молодого человека», 1521, диптих «Четыре апостола», 1526), людей из народа (гравюра «Три крестьянина»). Известен как тонкий, наблюдательный рисовальщик (св. 900 рисунков).

<sup>135</sup> Нитхардт (Nithardt) Матис (между 1470 и 1475-1528), немецкий живописец эпохи Возрождения. С 17 в. его ошибочно называли Грюневальд (Grunewald). В Изенгеймском алтаре (1512-1515) мистические образы соседствуют с гуманистическими просветленными. Готические традиции выразились в трагических образах, в экспрессии линий, мощных аккордах цвета.

*Старший*<sup>136</sup>, *Х. Хольбейн Младший*<sup>137</sup> утвердили принципы новой живописи в Германии. В литературе же *Ф. Петрарка*, *Ф. Рабле*<sup>138</sup>, *Сервантес*<sup>139</sup> и *У. Шекспир*<sup>140</sup> не только внесли исключительный, поистине эпохальный вклад в процесс формирования национальных литературных языков, но стали основоположниками современной лирики, романа и драмы как таковых.

Огромное практическое значение получает *теория линейной и воздушной перспективы, пропорций, проблемы анатомии и светотеневой моделировки*. Центром ренессансных новаций, художественным «зеркалом эпохи» явилась иллюзорно-натуроподобная живописная картина: в религиозном искусстве она вытесняет икону, а в искусстве светском порождает *самостоятельные жанры пейзажа, бытовой живописи, портрета*. Окончательную самоценность получает искусство печатной гравюры на дереве и металле, в период Реформации ставшее поистине массовым. Рисунок из рабочего эскиза превращается в отдельный вид творчества; индивидуальная манера мазка, штриха, а также фактура и эффект незаконченности (нон-финито) начинают цениться как самостоятельные художественные эффекты.

Картинной, иллюзорно-трехмерной становится и монументальная живопись, получающая все большую зрительную независимость от массива стены. Все виды изобразительного искусства, так или иначе, нарушают монолитный средневековый синтез (где главенствовала архитектура), обретая сравнительную независимость. Формируются типы абсолютно круглой, требующей специального обхода статуи, конного монумента, портретного бюста (во многом возрождающие античную традицию), складывается совершенно новый тип торжественного скульптурно-архитектурного надгробия.

Античная ордерная система предопределяет новую архитектуру, главными типами которой являются гармонически ясные в пропорциях и в то же время пластически-красноречивые дворец и храм (особенно увлекает зодчих идея центрического в плане храмового здания). Характерный для Ренессанса размах архитектурных ансамблей акцентирует «земные», центрически-перспективно организованные горизонталы, а не готическую вертикальную устремленность ввысь.

### *Литература*

В литературе любовь к латыни как универсальному языку гуманистической учености (который стремятся восстановить в ее выразительном античном богатстве) соседствует со стилистическим совершенствованием национальных, народных языков. Городская новелла и плутовской роман наиболее ярко выражают живой и задорный универсализм ренессансной личности. Для эпохи также характерны роман как таковой и героическая поэма (тесно связанные со средневековой авантюрно-рыцарской традицией), сатирическая поэзия и проза (образ мудрого шута обретает теперь центральное значение), разнообразная любовная лирика,

<sup>136</sup> Кранах Лукас Старший (1472-1553) - немецкий живописец и график. Ранние произведения (портрет И. Куспиниана, 1502-03; «Отдых на пути в Египет», 1504) отличаются свежестью реалистических образов, поэтичностью пейзажей. Позже сочетал художественные принципы Возрождения с элементами готической традиции и чертами манерности («Источник молодости», 1546).

<sup>137</sup> Хольбейн (Гольбейн) Ханс Младший (ок. 1497-98-1543) - немецкий художник, выдающийся портретист и график, один из крупнейших мастеров немецкого Возрождения.

<sup>138</sup> Рабле Франсуа (1494-1553) - французский писатель-гуманист. Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» (кн. 1-4, 1533-52, кн. 5 — опубликована 1564) — энциклопедический памятник культуры французского Возрождения. Отвергая средневековый аскетизм, ограничение духовной свободы, ханжество и предрассудки, Рабле раскрывает в гротескных образах своих героев, навеянных фольклором (великаны Гаргантюа, Пантагрюэль, правдоискатель Панург), гуманистические идеалы своего времени.

<sup>139</sup> Сервантес Сааведра Мигель де (1547-1616) - испанский писатель. Главное произведение — роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» («Дон Кихот», ч. 1, 1605, ч. 2, 1615), в котором органически сочетаются реализм, героика и романтика — одно из выдающихся сочинений эпохи Возрождения, оказавшее большое влияние на мировую культуру. Пародируя рыцарский роман, Сервантес дал широкую картину жизни Испании, трагикомически изобразил мир непрактичного духа и бездуховной практики.

<sup>140</sup> Шекспир Уильям (1564 -1616, там же), английский драматург, поэт; был актером королевской труппы. «Шекспировский канон» (бесспорно принадлежащие ему пьесы) включает 37 драм.

пастораль как популярная межвидовая тема. В театре на фоне бурного развития разных форм драмы выделяются пышные придворные феерии и городские празднества, порождающие красочные синтезы искусств<sup>141</sup>.

**Музыка** В музыкальном искусстве эпохи Возрождения своего высшего расцвета достигают духовные жанры. Центром композиторского профессионализма по-прежнему оставалась церковь, поэтому магистральным жанром эпохи стала месса. Она оказалась идеальной формой для воплощения централизующей идеи Бога, возвышенной сферы философского созерцания, настроения глубокой сосредоточенности, погруженности во внутренне созерцание Бога в себе, отрешенности от всего обыденного, мирского, суетного. Месса является крупной циклической формой, многоголосной полифонической композицией, пронизанной единой тематической идеей. В качестве тематического источника используются как мелодии григорианских хоралов, так и светских песен. Значительную эволюцию претерпевает и жанр мотета: от изоритмии к строфической имитационной форме; от разнотекстовости к однотекстовости; от бифункциональности к чисто церковной практике бытования.

В культуре Возрождения складываются и многообразные формы светского музицирования. Расцвет городов, развитие придворных традиций музыкального искусства способствовали появлению большого числа придворных капелл, привлекавших на службу крупнейших музыкантов, а также формированию жанров, тесно связанных с бытовыми и фольклорными традициями. Существенно, что жанровая панорама светской музыки отличается ярким национальным своеобразием. В Италии развиваются фроттола, виланелла, мадригал; во Франции расцветает шансон; в Испании – романсеро, вильянско; в Германии – Lied.

Подобно многоликой картине художественных национальных школ Возрождения, многообразна география композиторских школ Европы. Центральную роль в развитии западноевропейской музыки сыграла школа нидерландских полифонистов, сложившаяся в XV веке и оказавшая мощное влияние на развитие национальных композиторских школ в Европе XVI века: итальянской, французской, немецкой, испанской, английской. Именно в творчестве нидерландских мастеров формируется имитационная полифония, а у Й. Окегема и Я. Обрехта в конце XV столетия складываются нормы *полифонии строгого стиля*. Этот стиль станет определяющим для творчества всех композиторов XVI века.

## Нидерландская полифоническая школа

### **Предпосылки для формирования композиторской школы европейского значения**

В XV – начале XVI века Нидерланды<sup>142</sup> были едва ли не самым могущественным и процветающим государством Европы. Это был своеобразный перекресток мировой торговли – крупный морской порт. В стране активно развивалась промышленность, особенно сукнодельческие фабрики. Не случайно города Нидерландов являлись крупнейшими центрами науки, философии и искусства. В области философии и литературы крупнейшими фигурами являлись Эразм Роттердамский и Ян Руисброк. Особенно высокого развития достигает музыка, которая звучала повсюду, сопровождая все стороны общественной жизни: в соборах, во дворцах, в купеческих и цеховых собраниях, в частных домах и на улицах. По свидетельствам иноземцев, посещавших страну, народ

<sup>141</sup> Текст предшествующего изложения представляет собой сокращенный вариант статьи из электронной энциклопедии «Кирилл и Мифодия».

<sup>142</sup> В это время территория Нидерландов занимала современную Бельгию, Нидерланды, Люксембург и некоторую часть северо-восточной Франции. Исторические Нидерланды состояли из 17 провинций: в число южных входили провинции Фландрия, Брабант, Люксембург, Артуа, Геннегау; северных — Голландия, Зеландия, Фрисландия. С конца 15 века Нидерланды принадлежали Габсбургам, с 1556 года — Испании.



Нидерландов был необыкновенно музыкален. Бюргерская – городская культура определяла многое, как в профессиональном, так и народном искусстве. Особую роль в светской культуре играли капеллы, создаваемые при дворах влиятельных феодалов, герцогов и князей. Помимо этого, существовали объединения народных музыкантов и «риторические камеры» – литературно-ремесленные цеха (близкие немецким мастерзингерам<sup>143</sup>), где большую роль уделяли музыке. При кафедральных соборах создавались специальные школы певчих – *метризы*, которые можно назвать первыми профессиональными учебными музыкальными заведениями в Европе. Там изучали не только музыку, но и все семь свободных искусств тривия (грамматика, риторика, диалектика) и квадривия (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Именно из метризы вышли известные нидерландские музыканты и ученые.

Все эти социально-исторические условия создали благоприятную почву для формирования в XV веке в Нидерландах крупнейшей композиторской школы. Она стала наследницей высокоразвитой французской полифонической культуры, что объяснялось не только территориальным соседством с Францией. Но тем обстоятельством, что, начиная с 1384 года, различные области Нидерландов захватывались правителями герцогства Бургундского, а к 1441 году страна была полностью включена в состав Бургундского герцогства. В 1477 году Нидерланды были присоединены в империи Габсбургов – «Священной Римской империи немецкой нации». Данными историческо-социальными особенностями предопределяется двойственный характер нидерландской культуры – это коснулось и особенностей языка, и общности с сокровищницей немецкой народной песни, и преемственностью с французскими музыкальными традициями.

Непосредственным предшественником нидерландской полифонической школы была бургундская группа французских музыкантов, которую можно рассматривать как своего рода французский компонент того, что станет нидерландской школой. Это Пьер Фонтен, Рихард де Локевиль, Никола Гренон, Арнольд и Гуго де Лантен, Иоганн де Лимбургия и некоторые другие французские мастера, действовавшие в герцогстве Бургундском, главным образом в кафедральном соборе Камбрэ или при дворе герцога Филиппа Доброго. Они представляли в основном французскую полифоническую традицию, хотя были не чужды и итальянским влияниям. Достаточно сказать, что Фонтен, Гренон, оба де Лантена побывали в Италии, и им доводилось также работать в Риме.

#### ***Роль английской школы***

Значительную роль в формировании нидерландской школы сыграл английский композитор *Джон Данстейбл* (1370 или 1380 – 1453). К сожалению биографических сведений о композиторе практически не сохранилось. Дата и место рождения композитора точно неизвестны. Вероятно, он родился в Данстейбле в Бедфордшире. Дату его рождения исчисляют приблизительно по самым ранним дошедшим до нас работам Данстейбла 1410—1420 годов. Возможно, до 1427 г. он служил придворным музыкантом у герцога Бедфордского (брата короля Генриха V), поэтому мог жить некоторое время во Франции, так как герцог был регентом Франции в 1423—1429 гг. В составе капеллы герцога Бедфордского Данстейбл бывал в Камбре, где у него могли учиться Г. Дюфаи и Ж. Беншуа. Во всяком случае, живший при французском дворе знаменитый поэт Мартин ле Франк отмечал, что на их музыку повлиял *contenance angloise* (английский стиль) Данстейбла. В 1427—1436 гг. Данстейбл находился при дворе Жанны Наваррской, второй жены английского короля Генриха IV. Согласно налоговым записям за 1436 г., композитор имел собственность в Нормандии, а также в Кембриджшире, Эссексе и Лондоне. В 1438 г. он находился на службе у Хамфри, герцога Глостерского.

Данстейбл был не только композитором, но и астрономом, астрологом и

---

<sup>143</sup> Мастерзингеры (нем. Meistersinger - мастера пения) – представители немецкого бюргерства, создававшие цеховые объединения поэтов-музыкантов из числа ремесленников; пришли на смену рыцарскому *миннезангу* во второй половине 13 века.

математиком. Из его эпитафии узнаем, что он "изучал законы небесных созвездий". Некоторые его работы по астрологии дошли до нас, однако, скорее всего, астрономом он не был, а только переписал в 1438 году трактат по астрономии, относящийся к 13 веку.

Умер Данстейбл 24 декабря 1453 года и похоронен в Лондоне в церкви Сент-Стивен-Уолбрук. Надгробие было поставлено в церкви в начале 17 в. Церковь была восстановлена после пожара 1666 года, надгробие восстановили в 1904. В эпитафии Данстейбл назван славой и светилом музыки.

До нас дошло около 50 композиций Данстейбла. Ему приписываются две полные мессы "Rex seculorum" и "Da gaudiorum premia". Сохранились части месс (среди них встречаются парные, например Kyrie—Gloria или Sanctus—Agnus dei), около 12 мотетов (включая известный мотет, объединяющий гимн "Veni Creator Spiritus" и секвенцию "Veni Sancte Spiritus", мотет "Quam pulcra es" на библейские слова из "Песни песней" и "Nasciens mater virgo"), другие обработки литургических текстов, несколько песен на французские или итальянские тексты, среди которых известная "O rosa bella". В своем творчестве Данстейбл открывает путь к благозвучным многоголосным вертикалям, мелодической выразительности голосов. Один из главных принципов мелодического развития - *колорирование* - свободное распевание звуковысотных опор *cantus prius factus* (с.p.f. - изначально заданной, цитируемой мелодии). Этот принцип будет активно использоваться нидерландцами. С английской школой также связывают зарождение циклов месс на один с.p.f., который последовательно проводится во всех частях. Творчество Данстейбла можно рассматривать в качестве своеобразного промежуточного звена между полифонией XIV и XV веков. К сожалению, английская музыка не выдвинула вслед за Данстейблом особенно крупных фигур, определяющих дальнейшее развитие западноевропейского музыкального искусства. В этом смысле творческий опыт Данстейбла объективно оказался более существенным для первых корифеев нидерландской школы, особенно для Дюфай, а тем самым - для дальнейших путей полифонии в Западной Европе.

Таким образом, нидерландская полифоническая школа при своем формировании синтезировала традиции различных европейских культур – французской, итальянской и английской.

### **Мастера нидерландской школы**

Нидерландская школа включает в себя несколько поколений композиторов, в чьем творчестве сформировались и развивались традиции полифонического стиля, оказавшего влияние на всю европейскую культуру:

- *Гийом Дюфай (1400-1474), Жиль Беншуа (1400-1460)*
- *Йоханнес Окегем (1425/30-1497), Якоб Обрехт (1450-1504)*
- *Жоскен Дебре (1440-1521), Генрих Изак (1450-1517)*
- *Адриан Вилларт (ок.1500-1562), Филипп де Монте (1521-1603), Орландо Лассо (1532-1594)*

В профессиональном творчестве нидерландских мастеров XV века выделились три основных жанра: *месса, шансон и мотет* (по Тинкторису – крупный, малый и промежуточный).

### **Гийом Дюфай**

Основателем школы нидерландских полифонистов считают *Гийома Дюфай*. Место и точная дата рождения его не установлены. Известно, что в 1409-1410 гг. он был мальчиком-певчим в Камбрэ, поэтому предполагают, что Дюфай родился в 1400 году. Его учителем в метрике кафедрального собора Камбрэ был Рихард Локевиль, представлявший в то время бургундскую группу французских композиторов. В дальнейшем Дюфай шесть лет (1420-1426) провел при дворе Малатесты да Римини в Пезаро (Италия). Там он писал мотеты, баллады и духовные сочинения. С 1428 по 1437 год состоял певцом папской капеллы в Риме, затем во Флоренции и Болонье. В эти годы он близко общался с итальянскими музыкантами и знакомился с их сочинениями. Сам Дюфай пишет мотеты, баллады, части

мессы. Немало было создано произведений «на случай». Самое известное – праздничный мотет “Nuper rosarum flores”, сочиненный и исполненный по случаю освящения 26 марта 1436 года нового Флорентийского собора, купол которого был завершен великим зодчим Филиппо Брунеллески. Современный английский ученый Ч. Уоррен предположил, что композитор в мотете повторяет структуру и пропорции строения купола этого собора (6 : 4 : 2 : 3<sup>144</sup>). В последующие годы он живет в Камбрэ, посещает города Италии, Франции, был близок и пользовался покровительством герцога Савойского Людвиг, получив почетное звание «маэстро капеллы». С 1445 года и до своей кончины 27 ноября 1474 года постоянно живет в Камбрэ, руководит всей музыкальной деятельностью собора и достигает европейской известности. Сохранилось 9 полных месс, отдельные части месс, мотеты (духовные и светские, где используется техника изоритмии), светские сочинения – французские шансон, итальянские баллаты.

Одно из главных достижений – разработка 4-х голосной мессы как единого цикла. Объединяющим фактором служит последовательное проведение в теноре<sup>145</sup> одной и той же мелодии – *cantus firmus* (с.ф.) – на протяжении всех частей мессы. Поэтому данный тип мессы получил название *теноровой мессы*. В качестве с.ф. мог использоваться не только григорианский источник, но и мелодия светской песни. Например, мессы “L’homme arme” (популярная песня «Вооруженный человек») и “Se la face au pale” (мелодия собственной баллады Дюфай «Бледное лицо»).

В мессах Дюфай выработались основные приемы работы с с.ф.:

- Колорирование (чаще в зоне каденции);
- Переритмизация;
- Сегментирование, чередование с.ф. и пауз;
- Ракоходное изложение;
- Канонические проведения и техника имитаций;
- Перемещение по голосам.

Многообразие приемов работы с *cantus firmus* органично соотносится с общим принципом искусства XV века, который крупнейший нидерландский композитор и теоретик этого столетия Йоханнес Тинкторис (автор 12 трактатов) обозначил как *varietas* – разнообразие<sup>146</sup>. Через принцип *varietas* реализует себя потребность к разнообразию, которое (по мнению Тинкториса) в «высшей степени восхищает слушателя».

**Йоханнес Окегем** представляет второе поколение нидерландских мастеров полифонии. Он родился в Дендермонде (Восточная Фландрия), учился в метризе собора Нотр-Дам в Антверпене. Предполагают, что он был учеником Дюфай. С 1452 года и до конца своей жизни (1497) Окегем находился на службе (в капелле и как королевский советник) у французского короля Карла VII – сначала в Париже, затем в Туре. Всего сохранилось 11 полных месс (а также ряд отдельных частей), 13 мотетов и 22 шансон.

В творчестве Окегема органично сочетаются повышенная эмоциональность, экстагическая созерцательность и высочайшая степень рациональности. Не случайно именно у него складываются основы *полифонии строгого стиля, который можно понимать как выведенную из творческой практики композиторов 15-16 веков систему правил голосоведения (соотношения тонов и мелодических линий)*. Полифоническое мастерство Окегема было поистине виртуозным. Его мотет “Deo gratias”, написанный для 4-х 9-ти голосных составов, представляет собой четыре 9-ти голосных канона на 4 разные темы! Окегему принадлежит и первая в истории каноническая месса “Prolationum” (в 15 разделах 5-ти частной мессы использовано 14 канонов с постепенным увеличением

<sup>144</sup> Ученый просчитал соотношение частей в бревисах – 168 : 112 : 56 : 84, что при сокращении дает формулу 6 : 4 : 2 : 3.

<sup>145</sup> Относительно категории тенор – см. ссылку на с. 71.

<sup>146</sup> Великий Леонардо писал: «разнообразь всегда, потому что природа разнообразна до бесконечности... разнообразь как только можешь».

интервала вступления голосов – прима, секунда, терция и т.д.) У Окегема намечается и тип *мессы-пародии*, где в качестве *cantus firmus* используется многоголосный источник. Шансон в творчестве Окегема испытывает влияние мотетного стиля письма, пронизывается имитационно-полифоническим развитием.

### **Якоб Обрехт**

*Якоб Обрехт* также принадлежит ко второму поколению нидерландцев. При жизни он пользовался широкой известностью.

Первые биографические сведения относятся к середине 1470-х годов. Обрехт служил регентом в соборах Утрехта, Бергена-оп-Зома, Камбре, Брюгге, Антверпена. В 1487-88 годах он находился при дворе герцога Эрколе д'Эсте в Ферраре. Вновь отправился в Феррару в 1504 году и через год там умер от чумы.

Обрехт создал 25 месс, около 20 мотетов, 30 шансон. От своих предшественников он унаследовал высокоразвитую полифоническую технику, принцип сочинения на *cantus firmus*. Ему свойственна ясность и стройность формообразования, возвышенность мысли, сдержанность высказывания. Не случайно Обрехт в Утрехте был учителем музыки Эразма Роттердамского. Крупнейший теоретик 16 века Глареан называл Обрехта наиболее значительным гуманистом в музыкальном искусстве.

Любопытный пример являет собой месса “*Sub tuum praesidium*” («Под твоим покровом»). В ней сочетается канонический текст мессы и текст антифона Девы Марии. Мелодия антифона выполняет роль остинатного *cantus firmus*'а. Количество голосов возрастает от части к части – начиная с 3-хголосия в *Kyrie* и заканчивая 7-ми голосием в *Agnus*. Мотеты Обрехта отличаются значительными масштабами (более 200 тактов в современной нотации), состоят из двух, трех, иногда и более разделов, чаще всего четырех или пятиголосные по складу. Для всех композиций отличительной чертой становится чередование полифонических и аккордовых разделов фактуры. Песни композитор писал на нидерландские, французские и итальянские тексты.

### **Жоскен Дебре**

Своей кульминации традиция нидерландской полифонии достигла в творчестве *Жоскена Дебре*. Он родился около 1440

года в Конде. Предполагают, что Жоскен был учеником Окегема. С 1474 по 1479 год работал в Милане при дворе герцога Галеаццо Мария Сфорца, чья капелла в то время включала певцов (21) и инструменталистов (13). С 1484 по 1486 год Жоскен был руководителем капеллы собора в Камбре, а с 1489 по 1499 г. певчим папской капеллы в Риме. С 1500 года он живет в Париже при дворе Людовика XII, затем едет в Феррару (1503) – маэстро герцогской капеллы и в Рим, где работал при дворе кардинала Асканио Сфорца. Поздние годы Жоскена прошли в Конде, где он скончался 27 августа 1521 года.

Творчество Жоскена совпало с периодом расцвета Ренессанса – это время Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля. Как и шедеврам великих живописцев, музыке Жоскена присущи идеальные образы возвышенного лиризма, просветленной радости, ликования, восторженной гармонии духа. В то же время его музыке доступны и иные образы и чувства – возвышенного трагизма, субъективных переживаний. Свидетельством тому может служить его песня “*Mille regrets*” («Тысяча страданий»). Не случайно Глареан писал о Жоскене: «Никто больше его не выражал в песнях с большей силой настроение души..., никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести». С одной стороны, Жоскен виртуозно владел всеми приемами полифонической техники, с другой – они служили ему для воплощения богатого образного содержания.

Жоскеном написано 20 полных месс (сохранились и отдельные части), 98 мотетов, 60 песен, 10 инструментальных пьес. Примечательно, что он был одним из первых композиторов, чье творчество, начиная с 1502 года, публиковалось. Это были первые опыты нотопечатания в Италии Оттавио Петруччи – 1502, 1505, 1514 гг. Помимо этого, сочинения Жоскена публиковали Пьер Атеньян в Париже и Тильман Сузато в Антверпене. Среди месс (в основном 4-хголосных) есть мессы канонические (2), теноровые на латинский источник (4), на темы песен – как *теноровые*, так и *мессы-пародии*(4), и *мессы-парафразы* (на обработанную мелодию первоисточника). У него

написано две мессы на популярную песню “L’homme arme” («Вооруженный человек») – на тему этой песни композиторы создавали мессы на протяжении почти полутора столетий. Интересна месса на тему “La sol fa mi” – обычную последовательность тонов, которая, подвергаясь различным приемам *varietas*, проводится в мессе более 230 раз! Существенные изменения происходят в жанре мотета. Наряду с традиционным видом мотета с использованием цитированного *cantus*’а, у Жоскена активно развивается новая разновидность мотета – со сквозной имитацией. Дальнейшая судьба мотета будет связана с формированием основ фуги – главного полифонического жанра эпохи барокко.

### ***Нидерландская школа после Жоскена***

После смерти Жоскена Дебре завершается период векового господства нидерландской полифонической школы. Как национально-культурное и стилевое единство она растворяется в быстро развивающихся новых европейских композиторских школах, использующих накопленный нидерландцами богатейший опыт. Сложные события нидерландской истории XVI века, приведшие к революционной ситуации 1562-66 гг. (с 1521 года был утвержден инквизиционный трибунал, повлекший жестокие преследования еретиков), способствовали тому, что нидерландские мастера уезжали в крупнейшие музыкальные центры Европы. Конечно, немалую роль играл и высокий авторитет нидерландцев в музыкальном мире – в столицах предпочитали приглашать именно нидерландцев. Так крупнейшая фигура четвертого поколения нидерландцев *Орландо Лассо*<sup>147</sup> работал во всех основных центрах Европы. А с

---

<sup>147</sup> Орландо Лассо родился около 1532 года в Монсе и рано стал мальчиком-певчим в местной церкви. От рождения его звали Роланд, и лишь значительно позднее он италянизировал свое имя. Феноменальные музыкальные способности обнаружились с детских лет: он превосходно пел, привлекая к себе всеобщее внимание (рассказывают, что его даже похищали, как маленькое чудо).

Первый биограф Лассо, его соотечественник и современник С. Квикельберг сообщает, что в 1544 году мальчик с чудесным голосом был приведен к генералу Ферранте Гонзага, когда тот стоял военным лагерем под Сен Дидье. По-видимому, юный музыкант был обманом увезен из Монса как подлинный вундеркинд. Гонзага оставил его у себя и затем взял в Италию. Сопровождая Гонзага во многих поездках, Лассо побывал, кроме итальянских городов (Мантуи, Палермо, Милана), и во Франции, в Париже. В Милане Лассо имел возможность общаться с капельмейстером собора, нидерландцем Херманом, а также изучать в соборном архиве многочисленные рукописи итальянских, нидерландских и испанских композиторов. В 1548 году Лассо освободился от службы у Гонзага и одно время находился в Неаполе, где служил в доме поэта и любителя искусств Д. Б. д'Адза делла Терца. Знаток литературы, член неаполитанской "академии Le'Sereni", общавшийся со многими итальянскими поэтами, дела Терца способствовал литературному образованию Лассо, привил ему вкус к поэзии. Спустя некоторое время Лассо оказался в Риме, куда его пригласил флорентийский архиепископ А. Альтовити. С 1553 года Лассо стал капельмейстером Латеранского собора. В Риме он проработал недолго, но, тем не менее, мог ознакомиться с первыми изданиями месс Палестрины (который находился там же) и узнать об исканиях Вичентино в области хроматизма. Из Рима, по-видимому, Лассо поспешил на родину, осведомленный о тяжелой болезни родителей. В Монсе он не застал их в живых, но не вернулся тут же в Италию: с начала 1555 года по осень 1556-го он находился в Антверпене. Известный нотоиздатель Тильман Сузато выпустил в 1555 году первый сборник сочинений Лассо, включивший 5 мотетов, 7 мадригалов, 6 вилланелл и 6 *chansons*.

С 1556 года жизнь Лассо оказалась связанной с одним крупным музыкальным центром: баварский герцог Альбрехт V пригласил Лассо к своему двору в Мюнхен, где композитор и проработал до конца дней. Сначала он был певцом в капелле герцога, затем стал ее руководителем. До него тут же работал Л. Зенфль. Мюнхенский двор был богат и привлекал к себе многих художников. Лассо пользовался в этой среде огромным авторитетом, ему оказывались почести как крупнейшему музыканту. В Мюнхене широко развернулась его творческая деятельность. В короткий срок его произведения завоевали европейскую известность: они были изданы в Нюрнберге, Мюнхене, Венеции, Флоренции, Неаполе, Антверпене, Лионе и Париже. Его прославляют и Пьер Ронсар, и римские кардиналы, и католическое духовенство Мюнхена. Нижней Австрии, Швабии, и протестанты. Его называют "божественным Орландо". Скончался Лассо 14 июня 1594 года в Мюнхене. В его эпитафии было сказано, что он наполнил своей музыкой целый мир.

Творческое наследие Орландо Лассо значительно по своему масштабу. Многие его сочинения издавались при жизни. Вскоре после смерти композитора его сыновья (они тоже служили в герцогской капелле в Мюнхене) собрали и выпустили отдельным изданием 516 его мотетов под общим названием "Magnum opus musicum" ("Великое музыкальное творение"). Общее число мотетов Лассо превышает 700.

1556 года и до конца своей жизни (1594) руководил капеллой баварского герцога в Мюнхене. *Генрик Изак* (1450-1517) прославился своими полифоническими песнями, работал в Италии, Австрии и Саксонии при дворе императора Максимилиана I. Его ученик Людвиг Зенфль станет крупнейшим немецким композитором-полифонистом. Нидерландские мастера *Адриан Вилларт* и *Чиприан де Роре* представляют венецианскую полифоническую школу XVI века.

Тем не менее, именно достижения нидерландской полифонической школы обеспечили высочайший уровень развития композиторской техники в эпоху Возрождения.

## Итальянская композиторская школа XVI века

Главными художественными центрами Италии на протяжении XVI века являлись *Рим* и *Венеция*. Это объясняется далеко не простой ситуацией, сложившейся на основной территории раздробленной Италии. Непрестанные войны с Францией (начиная с 1490-х годов), а также завоевательная политика Испании привели к тому, что только Венеция, Папская область (центром которой был Рим) и частично герцогство Савойское сохранили свою независимость. Немаловажную роль в этом положении сыграла и контрреформация<sup>148</sup>.

### **Венецианская композиторская школа**

Расцвету *венецианского* искусства способствовали социально-политические и экономические условия города. В политическом отношении Венеция представляла собой республику (с кон. 13 века олигархическую, с дожем во главе) со значительными подвластными ей территориями. Это была богатая, процветающая республика.

Венеция являлась крупным центром посреднической торговли между Западной Европой и Востоком, благодаря чему сохраняла первенство в экономике. В то же время именно в Венеции, где мощно развивались не только торговля, но и искусства, в художественной сфере ощущаются взаимодействия византийских, западноевропейских и восточных традиций. Ярким примером тому является собор Св. Марка, где мозаика Византии, скульптура Древнего Рима соседствуют с готическими элементами.

Внешне Венеция выглядела городом ярким и праздничным, в котором большое внимание уделялось различным церемониям и всевозможным торжествам; религиозные праздники превращались в народные гуляния и карнавалы. Яркое представление о празднично-карнавальном характере общественной жизни и культуры Венеции дают полотна А. Каналетто. Вероятно, этим объясняется и заметное преобладание колористического начала над пластическим в живописи венецианских мастеров – Джорджоне (1476-1510), Тициана (1477-1576), Паоло Веронезе (1528-1588), Якопо Тинторетто (1518-1594).

Не менее яркое явление представляла собой венецианская композиторская школа. Согласно декрету венецианского правительства от 18 июня 1403 года, капелла собора Св. Марка стала *schola cantorum*, где обучали пению. Пышные церемонии в соборе Св. Марка и во Дворце дождей (избрание дожа, обряд «обручения» его с морем, прием послов и

---

Им написано 58 месс, несколько десятков мадригалов, французских шансон, песен на немецкие тексты, виланелл.

<sup>148</sup> Контрреформация - церковно-политическое движение в Европе середины 16-17 веков во главе с папством, направленное против Реформации. В основу программы контрреформации легли решения Тридентского собора 1545-1563 годов. Осуществлялась в основном с помощью инквизиции. Активные проводники контрреформации — монашеские ордена.

проч.), а также на великолепной площади перед ними и на большом канале (карнавалы, гонки гондол, фейерверки) требовали музыкального оформления, соответствовавшего величию республики. Поэтому правительство стимулировало обучение профессиональных музыкантов.

### ***Адриан Вилларт***

Большое влияние на формирование профессиональных музыкальных традиций в Венеции оказал нидерландский композитор *Адриан Вилларт* (1480-1562), которого считают учеником Жоскена Дебре. С 1527 года и до конца своей жизни он был капельмейстером собора Св. Марка и его по праву считают основоположником венецианской композиторской школы XVI века. Ему удалось объединить лучшие традиции нидерландской полифонии с национальными особенностями венецианской музыки – в первую очередь, с ее красочностью и декоративностью. Среди его сочинений – мессы, мотеты, мадригалы, шансон, инструментальные рическары. Учениками Вилларта были *Чиприан де Роге, Дж. Царлино, Н. Вичентино, Андреа Габриели* (1510-1586).

### ***Андреа и Джованни Габриели***

Большую роль в развитии венецианской школы сыграл *Джованни Габриели* (1557-1612) – племянник Андреа. Его богатый полифонический стиль можно сравнить с колоритом живописных полотен Тициана и Веронезе. Не случайно исследователи назвали Дж. Габриели музыкальным Тицианом Венеции, а Палестрину – Рафаэлем Рима.

И Андреа, и Джованни Габриели - уроженцы Венеции. Первоначально Андреа был певцом капеллы в соборе Св. Марка, которой руководил Вилларт, затем он несколько лет работал в герцогской капелле Мюнхена, но вновь вернулся в Венецию, где занимал должность органиста собора Св. Марка. Он создал большое количество хоровых композиций для капеллы собора, писал мадригалы, а также органные композиции. В 1584 году он уступил должность органиста собора своему племяннику и ученику Джованни. К этому времени талантливый юноша освоил композиторское мастерство под руководством своего дяди, несколько лет (1575-1579) проработал в капелле баварского герцога в Мюнхене вместе с О. Лассо. После смерти дяди в 1584 году Джованни Габриели стал первым органистом собора Св. Марка.

В его творчестве органично объединились средства вокально-хоровой полифонии с возможностями инструментального ансамбля. Общее устремление венецианской культуры к пышности, красочности и декоративности находит свое воплощение и в музыке: в увеличении состава исполнителей и количества голосов в хоровых композициях, использовании инструментов, располагающихся в различных частях собора, в чередовании инструментальных и хоровых разделов. Еще в конце XV века в соборе Св. Марка был установлен второй орган, что позволило создавать музыку для двух хоров (то чередующихся между собой, то звучащих одновременно), сопровождаемых двумя органами и другими инструментами. Благодаря этому венецианским композиторам удалось достичь особой мощи и сочности звучания. У Дж. Габриели значительную роль играют красочные сопоставления звуковых масс в разной тембровой окраске, он пишет многохорные композиции (2-х и 3-х хорные составы) и доводит этот вид техники до совершенства. В его творчестве, приходящемся на рубеж двух стилевых эпох (полифонической и гомофонной), проявляются черты как уходящего, так и нарождающегося стиля. Это касается, прежде всего, жанрового многообразия: наряду с мессами, он пишет Священные симфонии, Священные песнопения, концерты для голосов, мотеты, мадригалы, инструментальные пьесы.

### ***Римская композиторская школа***

Второй крупнейшей композиторской школой в Италии XVI века была римская.

Напомним, что еще с 756 года Рим стал столицей Папской области и религиозным центром Европы. Горожане Рима не раз пытались установить республиканское правление по примеру других итальянских городов (восстание Арнольда Брешианского в 1143, попытка возрождения древнеримской республики Кола ди Риенци в

1347). В период Авиньонского пленения пап<sup>149</sup> влияние понтификов ослабело. Богатые и влиятельные семейства Савелли, Аннибальди, Сеньи, Орсини, Колонна борются за власть со 2-й половины XIV в. и вплоть до середины XV века. Даже после возвращения папской резиденции в Рим былого могущества добывается лишь Сикст IV (1471-84). Так называемые «ренессансные папы» — Мартин V, Николай V, Сикст IV, Пий II, Юлий II, Лев X — украшают город многочисленными церквями (прежде всего, это Собор Святого Петра), дворцами, заботятся о благоустройстве улиц, приглашают великих художников и архитекторов. Среди них – *Леонардо да Винчи* (с 1513 по 1516 гг.), *Рафаэль* (в конце 1508 по приглашению папы Юлия II переехал в Рим, где наряду с Микеланджело занял ведущее место среди художников, работавших при дворе Юлия II и его преемника Льва X; расписал парадные покои Ватиканского дворца, проектировал собор Св. Петра, строил капеллу Киджи церкви Санта-Мария дель Пополо (1512-20) в Риме) и *Микеланджело* (в Риме прожил большую часть своей жизни - скульптурная группа «Пьета» (ок. 1498-99) в соборе Св. Петра, роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане (1508-12), в 1546 году Микеланджело был назначен главным архитектором собора св. Петра, строительство которого было начато Браманте).

Римский папа Сикст IV (понтификат с 1471 по 1484 гг.) основал Сикстинскую хоровую капеллу, чтобы обеспечить высокий музыкальный уровень богослужения. Первоначально в нее входили 10 певцов, затем их количество достигло тридцати. Все певцы были высоко образованными музыкантами, обладали не просто отличной певческой культурой, но и владели мастерством полифонической композиции. Певцами капеллы в свое время были великие нидерландцы – Дюфай и Жоскен Дебре.

#### *Джованни Пьерлуиджи да Палестрина*

Одним из крупнейших мастеров римской полифонической школы был *Джованни Пьерлуиджи да Палестрина*. Он родился в 1525 году в нескольких милях от Рима в городке Палестрина. В 1537 году уже числился певчим в римской церкви Санта-Мария Маджоре. В 1544 году он получает должность органиста и руководителя хора в соборе родного города, а спустя 7 лет назначается руководителем хора собора Св. Петра в Риме. Столь быстрое продвижение объясняется тем обстоятельством, что новый папа Юлий III прежде был кардиналом в Палестрине и знал Джованни как выдающегося музыканта. В 1554 году начинается публикация первых произведений композитора (первая книга месс). Войдя в 1555 году в состав Сикстинской капеллы, Палестрина вскоре вынужден был покинуть ее, так как был женат и имел двух сыновей. А быть певчими этой капеллы имели право лишь неженатые музыканты. В дальнейшем Палестрина работал в Латеранском соборе и в церкви Санта-Мария Маджоре, а с 1571 года и до конца своей жизни (1594) он возглавлял капеллу Юлия собора Св. Петра.

Ему было всего двадцать лет, когда начались заседания Тридентского собора, где на протяжении нескольких лет велись жаркие споры о судьбах музыки в католической церкви. И вплоть до сегоднешнего времени с именем Палестрины связывают легенду о «спасении полифонической музыки в католической церкви». Дело в том, что на Тридентском соборе обсуждался вопрос о запрете на использование многоголосных полифонических композиций во время богослужения. В качестве аргумента выдвигалось

---

<sup>149</sup> Авиньонское пленение пап - вынужденное пребывание римских пап в Авиньоне (Южная Франция) в период между 1309 и 1378 гг. Авиньонский период в истории папства приходится на понтификат пап: Климента V (1305-1316), Иоанна XXII (1316-1334), Бенедикта XII (1334-1342), Климента VI (1342-1352), Иннокентия VI (1352-1362), Урбана V (1362-1370), Григория XI (1370-1378). Неблагоприятная политическая и социальная обстановка в Италии, мятежи в Папском государстве и антипапские выступления в самом Риме, возглавлявшиеся крупнейшими аристократическими семействами, в интриги которых папы были также вовлечены; зависимость от поддержки Франции; удобство положения новой резиденции, — все это почти 70 лет удерживало пап в Авиньоне.



мнение, что полифоническое многоголосие «затемняет» слова текста, не давая проникнуть в его смысл. Исполнение его мессы (названной впоследствии «Мессой Папы Марчелло») в 1562-63 гг. в доме у кардинала Вителли якобы убедило высшее духовенство в том, что полифоническая музыка способна не разрушать церковный текст, позволяет «слышать» слова. Вслед за этим авторитет Палестрины в вопросах церковной музыки стал непререкаемым, что объясняется художественными свойствами музыки композитора: сдержанно-созерцательным характером образного строя, благородством и строгостью, возвышенностью и объективностью звучания музыки.

В 1577 году папа Григорий XIII призвал его принять участие в реформе собрания церковных песнопений (градуалов). В 1584 году под патронажем папства было учреждено «Общество мастеров музыки», из которого в дальнейшем родилась Академия Санта Чечилия. Кроме Палестрины туда вошли музыканты *Дж.М. Нанино, О. Гриффи, А. Кривели* и др. Тесная дружба связывала Палестрину с известным римским священником Филиппо Нери (1515-95, канонизирован в 1622). Он считается основателем конгрегации ораторианцев. Нери ввел практику проведения духовных собраний в специальных помещениях - в молельнях (лат. *oratorium*), после которых исполнялись священные песни (*лауды*). В дальнейшем из этой традиции родится жанр *оратории*.

Музыка Палестрины вплоть до наших дней остается классическим образцом строгого стиля. Творческие искания композитора были далеки от стремления к радикальному обновлению музыкального языка, открытию новых горизонтов. Он был чужд излишней экспрессии, редко пользовался средствами хроматизма, избегал необычных мелодических и гармонических последовательностей и ритмов. Образному миру его сочинений присущ спокойный, ясный и уравновешенный характер. Он ограничивался традиционным еще со времен нидерландцев составом хора а *capella*, хотя в его время уже активно стали вводить инструментальные партии в вокальные композиции. Палестрине удалось достичь высочайшего уровня полифонического мастерства, его полифоническую технику можно назвать совершенной. В то же время ладогармоническое мышление композитора определяется современными ему тенденциями развития музыкального языка: в рамках модальности отчетливо проступают функциональные отношения мажоро-минорной системы (особенно заметно это в каденциях). Ему удалось достичь удивительного равновесия полифонического и аккордово-гармонического склада<sup>150</sup>. Мелодика Палестрины отличается присущей итальянской вокальной музыке выразительной кантиленой, что способствует удивительной пластичности и ровности полифонического развертывания ткани в многоголосной композиции.

Будучи на протяжении всего творческого пути связанным с работой в церкви и находясь в Риме, в непосредственной близости к папскому двору, Палестрина большую часть своих произведений писал для духовных целей. Он написал 102 мессы, 317 мотетов, 140 мадригалов (91 – светский, 49 духовных), 70 гимнов, 68 офферториев, 35 магнификатов, 11 литаний.

Наибольшее количество месс являются мессами-пародиями. Композитор создавал их как на материале чужих песен (П. Кадеака, Д. Л. Примаверы), мотетов (Л. Хеллинка, Жоскена, Жаке, Андреа де Сильва и других), мадригалов (Д. Феррабоско, К. де Роре), так и собственных мотетов и мадригалов. Примерно половина месс Палестрины относится к этому типу. Он пишет мессы, используя и традиционную технику *cantus firmus'a* - в мессах "L'homme armc", "Ave Maria", "Ecce sacerdos magnus". "Tu es Petrus", "Veni creator" и др.. Встречаются у него и мессы: "Pater noster", "Regina coeli", "Alma redemptoris mater", "Ave regina" (три последние - на антифоны). Создает Палестрина и канонические мессы: "Ad coenam agni providi", "Ad fugum", "Missa canonica", "Rempleatur os meum laude", "Sin

---

<sup>150</sup> Часто Палестрина использует контрастное сопоставление имитационно-полифонических разделов (или частей произведения) и аккордовых.

nomine". Лишь в пяти мессах Палестрина не использует какого-либо первоисточника: "Месса папы Марчелло", "Brevis", "Ad fugam", "Quinti toni", "Missa canonica".

Наибольшее количество композиций создано Палестриной в жанре мотета, причем он пишет для различного количества голосов: больше всего четырех- и пятиголосных, много у него шести- и восьмиголосных мотетов, есть двенадцатиголосные и два семиголосных. Тексты мотетов - духовные, латинские, почерпнутые из григорианских песнопений, из латинских стихов, из библейской "Песни песней". По своей форме мотеты представляют собой довольно компактные композиции, в основном одночастные, реже – двухчастные. Стилистически они мало отличаются от месс.

Особое сочинение - цикл "Canticum canticorum", который посвящен папе Григорию XIII и относится к 1583- 1584 годам. В нем собраны 29 пятиголосных произведений на известные библейские тексты ("Песня песней царя Соломона").

В 1555, 1581, 1586 и 1594 годах Палестрина выпустил четыре книги мадригалов, две из них содержали четырехголосные, две другие - пятиголосные образцы. Внешнее разграничение на светские и духовные обусловлено текстовыми особенностями. В стилевом отношении мадригалы обнаруживают несколько большую свободу в выборе выразительных средств, нежели в мотетах (например, свободное обращение с диссонансами). В трех последних книгах мадригалов встречаются распространенные в практике итальянских композиторов (так называемые) "мадригализмы" – музыкально-риторические фигуры: типизированные музыкальные обороты, изображающие те или иные слова поэтического текста. Это свидетельствовало о стремлении найти новые формы взаимодействия между выразительными средствами музыки и образным содержанием поэзии.

К числу последователей Палестрины относят итальянских композиторов Джованни Мария Нанино (ок. 1543/44 - 1607), Джованни Бернардино Нанино (ок. 1560 - 1623), Феличе Анерио (ок. 1560-1614), Джованни Франческо Анерио (ок. 1567-1630), а также некоторых испанских мастеров (Кристобаль де Моралес, Томас Луис де Виктория).

### ***Жанры духовной музыки в творчестве итальянских композиторов***

В XVI веке своего наивысшего расцвета достигает жанр мессы. В ее развитии можно выделить три линии:

- Традиционные типы месс *a cappella*, сложившиеся в творчестве у нидерландских мастеров: *теноровая месса* на *cantus firmus*, использующая одnogолосный григорианский

или светский источник; *месса-пародия*; *месса-парафраза*; как отдельная разновидность – *каноническая месса*. Помимо этого в творчестве Палестрины развивается практика имитационно-полифонической циклической композиции мессы, свободной от цитированного первоисточника.

- Мессы венецианских композиторов, использующих инструментальное сопровождение.

- Органные мессы, представляющие собой рассредоточенный в процессе богослужения цикл органных пьес, чередующихся с хоровым пением.

Мотет на протяжении XVI века утрачивает бифункциональность и практика его бытования ограничивается во второй половине столетия лишь духовной сферой. Он становится одноклассовым, пронизывается сквозным имитационно-полифоническим развитием. Наряду с мотетом развивается жанр духовного мадригала.

Жанровая сфера духовной музыки в значительной мере расширяется: композиторы в качестве отдельных, самостоятельных композиций пишут гимны, оффертории, магнификаты, литании<sup>151</sup>, респонсории, пассионы<sup>152</sup>.

<sup>151</sup> Литания (греч. *litaneia* — моление) - в латинском обряде разновидность молитвы, в которой различные призывания Бога и святых дополняются повторяющимися прошениями

<sup>152</sup> Пассионы («Страсти») - храмовое действо, содержание которого основано на евангельской истории страданий и смерти Христа. Вошли в церковный обиход в 4 в., первоначально в виде псалмодии. С 13 в.

## **Жанры светской музыки**

В развитии жанров светской музыки можно выделить две линии. Одна связана с развитием многоголосной песни, близкой бытовым музыкальным традициям (фроттола, виланелла), другая – с усвоением полифонических принципов композиции (мадригал).

*Фроттола* (от ит. *frotta* – толпа) – бытовая уличная песня, которая в последней трети XV века приобрела многоголосный склад (в основном 4-голосие). В сборнике Петруччи в 1504 году было опубликовано 62 фроттолы одиннадцати композиторов. К числу первых авторов относится Жоскен Дебре, а самыми популярными считались *Бартоломео Тромбончино*<sup>153</sup> и *Марко Кара*<sup>154</sup>. По своему содержанию песни достаточно разнообразны: среди них любовные, шуточные, комические и нравоучительные. Преобладает аккордовый склад при ведущей роли верхнего голоса. Всего за три десятилетия было издано более тридцати сборников фроттол, вслед за тем этот жанр вытесняется другими.

Во второй половине XVI века господствующее место начинает занимать *виланелла*. Она ведет происхождение из крестьянских песен. В переводе с итальянского языка слово виланелла означает: *villa* – деревня *nella* – девушка. На первых порах виланеллы были трехголосными, и в них широко применялось параллельное движение голосов. В дальнейшем жанр начинает активно развиваться – в период с 1550 до 1580 г.г. (судя по сборникам) было создано около 1800 виланелл, 3-х и 4-х голосных. Как и во фроттолле, в виланелле обнаруживаются черты, свидетельствующие о формировании гомофонно-гармонического склада. Полифонические приемы используются весьма редко. Одной из характерных черт является очевидная танцевальность. Среди авторов – *Бартоломео Тромбончино*, *Бальдассаре Донато*, *Джованни Доменико да Нола*, *Лука Маренцио*, *Орландо Лассо*.

### **Мадригал**

Со второй трети XVI века после более чем столетнего забвения в композиторскую практику возвращается *мадригал*. Он возродился в аристократических кругах гуманистов позднего Ренессанса и весьма активно развивался и эволюционизировал. Возвращение мадригала в светскую культуру было тесно связано с возросшим интересом поэтов к лирическим формам XIV века, культивируемым Петраркой. Большую роль в его возрождении сыграл Пьетро Бембо, призывавший современных ему поэтов (Людовико Ариосто, Торквато Тассо, Джамбаттиста Гварини и др.) учиться у Петрарки и сам копировавший его поэтические формы. Бембо в своей классификации поэтических форм мадригал относил к группе свободных стихов (*time libere*), так как характерной чертой этого жанра являлась свободная рифмовка поэтического текста.

Мадригал XVI века – четырех-пятиголосное произведение, преимущественно лирического содержания. Обычно темой поэтических текстов мадригалов была любовь, чаще всего пронизанная страданием, жалобами, переживаниями, сопровождаемыми картинами природы, порой пересекающимися со сложными вопросами философии жизни:

«Как белый и нежный лебедь

С песнею смерть приемлет,

Так плачу я, влекомый

К пределу жизни.

---

текст «Страстей» исполнялся в диалогической манере, с нач. 16 в. озвучивался в формах полифонического многоголосия (мотетные «Страсти»). В 16в. появляется респонсорный тип страстей – чередуются псалмодии евангелиста с хоровыми мотетами. В 17-18 вв. распространился ораториальный тип «Страстей» (использовались речитативы, арии, вокальные ансамбли, хоралы и др.). Расцвет жанра связан с немецкой культурой 18 в. («Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» И. С. Баха).

<sup>153</sup> Род его повседневных занятий – игра на тромбоне, отсюда прозвище; работал при мантуанском дворе, писал музыку для праздничных представлений.

<sup>154</sup> Был превосходным певцом, в основном жил в Мантуе, находился на службе у герцога Гонзаго; создал около 100 фроттол.

Но странно пути различны:  
Он - гибнет безутешным,  
А я – отхожу в блаженстве».

Первый период развития мадригала (1530-1540-е годы – первая книга мадригалов вышла в 1538 году) связан с творчеством *Якоба Аркадельта* (ок.1514-1572; работал во Флоренции и в Риме), *Филиппо Вердело* (ум. до 1552, работал во флорентийском соборе, затем при папском дворе) и *Адриана Вилларта* (1480-1562, работал в соборе Св. Марка в Венеции). Композиторы обладали высоким профессиональным мастерством и унаследовали традиции нидерландской школы. С точки зрения фактурного изложения ранний мадригал представлял собой две разновидности: аккордово-гомофонного типа и имитационно-полифонического. В первом случае можно говорить о близости традициям бытовой песни (в частности, фроттоле), во втором – об усвоении приемов нидерландской полифонии (мотетного письма).

Таким образом, в раннем мадригале слились две стилистические ветви этого времени – церковная и светская, тем самым синтезировав лучшие достижения в развитии малых форм. В то же время он оказался жанром, который активно реагировал и на новейшие стилистические искания эпохи. Новые черты проявляются уже во второй период своей эволюции – вторая половина XVI века (*Чиприан де Ропе, Николо Вичентино, Андреа Габриели, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина*). В это время начинает развиваться хроматический мадригал. Николо Вичентино (1511-1565) – ученик Вилларта – в 1555 году написал трактат “*L’antica musica ridotta alla moderna prattica*” («Античная музыка, приведенная в современную практику»). В нем он рассуждает о возможности сочинения музыки в хроматическом роде – как у греков. Введение *genere cromatico* (*musica falsa*) - хроматических звуков тесно связывалось со стремлением найти интонационно точное воплощение эмоционально-смысловой стороны текста. Использование повышенных и пониженных тонов способствовало выражению всевозможных оттенков речи. Помимо этого, начинается смелое и развернутое применение диссонансов в многоголосии и очевидно проявляется процесс перехода от модальной системы ладовой организации к тональной. В этот же период складывается система итальянских «мадригализмов» - музыкально-риторических фигур, в которых закрепляется соответствие определенных слов и мелодических оборотов. Например, слово “*sospiro*” (вдох) изображалось двумя-тремя аккордами с паузой посередине слова; “*volo*” (полет) – волнообразным мелодическим рисунком; “*pieta*” (сострадание), “*amaro pianto*” (горькие слезы) – передавались при помощи хроматизмов и диссонансов; “*morte*” (смерть) – влечет за собой торможение ритмического движения и остановку – паузу – во всех голосах... и т.д. В сфере формообразования наблюдается не только взаимосвязь с фроттольным и мотетным принципом формообразования с различными видами куплетной повторности, но и тяготение к сквозной форме.

Третий период – конец XVI и начало XVII века – *Лука Маренцио, Карло Джезуальдо (князь Венозы), Клаудио Монтеверди*. Одним из конструктивных принципов становится контрастность: форма строится на чередовании полифонических разделов с гомофонными, диатоническими с хроматическими, консонантными с диссонантными. Вершины своего развития хроматический мадригал достигает в творчестве Джезуальдо. Причем два типа тематизма – хроматический и диатонический – отчетливо обособляются друг от друга. Хроматизация же приводит не к нейтрализации ладового колорита, а, напротив, подчеркивает выразительность мажора и минора – двух ладов, все более очевидно выделяющихся в ряду других.

С конца XVI века в связи с развитием монодии возникает традиция исполнения мадригала в переложении для солирующего голоса в сопровождении инструментов. Начиная со своей V книги мадригалов (1605) К. Монтеверди вводит инструменты в качестве аккомпанирующих голосов. В качестве особой разновидности мадригала в творчестве О. Веки, А. Банкьери, А. Стриджо развивается *драматический мадригал* (или

мадригальная комедия). Он представлял собой многочастную хоровую композицию на текст комедийной или пасторальной пьесы. Все партии действующих лиц (включая монологи) исполнялись хоровым ансамблем. Сюжеты использовались в основном бытовые, часто сатирические, с традиционными персонажами народной комедии dell'arte<sup>155</sup>. Наиболее ранняя мадригальная комедия в 5-ти частях - «Болтовня женщин за стиркой» А. Стриджо стала прототипом для других образцов этого жанра («Приятные маскарады» Дж. Кроче, «Амфипарнас» О. Веки, «Старческое сумасбродство» А. Банкьери). Пользуясь исключительно средствами хора, композиторы создают яркие характеристики персонажей. Драматический мадригал стал важным этапом на пути рождения оперы.

### **Лютневая музыка**

Излюбленным инструментом в итальянской светской практике была *лютня* - струнный щипковый инструмент с коротким грифом и отогнутой назад головкой, на которой расположены колки для настройки струн. Впервые лютня упоминается в «Большом трактате о музыке» среднеазиатского ученого Фараби, относящегося к X веку. На остров Сицилия и в Испанию она была завезена сарацинами и маврами, и в дальнейшем получила широкое распространение по всей Европе. Великий Данте Алигьери в своей «Божественной комедии» говорит о лютне, как о хорошо известном в его время инструменте. Особую популярность лютня приобрела в эпоху Возрождения (XV— XVI вв.). На ней играли при королевских, княжеских и герцогских дворах музыканты-виртуозы и знатные любители искусства, она постоянно звучала в кружках гуманистов, во всевозможных «академиях» XVI века, в домашнем быту горожан, на открытом воздухе, в различных ансамблях, включая театральные. На лютне играли Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Джорджоне, Караваджо.

В XVI веке наиболее распространенной была шестиструнная лютня (в XV известны пятиструнные инструменты). Строй лютни был различным, чаще всего использовалась настройка квартово-терцового типа: A D G H E' A'. На протяжении столетия издавались ряд авторских сборников, но в основном пьесы для лютни распространялись тогда в многочисленных рукописных собраниях. Интересно, что рукописные сборники того времени в значительной своей части содержат анонимные пьесы, обработки вокальных произведений, танцев. Причем, их национальная принадлежность была весьма разноликой: в итальянских рукописях появлялись немецкие танцы, в немецких - итальянские, польские, французские. Это были своего рода интернациональные сборники, где происходил свободный обмен жанрами бытовой музыки. Для лютни перекладывали и обрабатывали все, что нравилось слушателям: популярные песни и танцы, даже духовную музыку крупнейших мастеров.

В одном из ранних сборников начала XVI века собраны 110 пьес: переложения и обработки фроттол Б. Тромбончино и М. Кара, М. Пезенти, А. Капреоли и других итальянских авторов, chansons или мотетов Г. Изаака, Хуана ван Гизегема, А. Бюна, а также шесть ричеркаров, четыре танца (две паваны, два «бас-данс») и «*Calata alia spragnola*». В более поздних сборниках – конца столетия – основу составляют танцы: пассамеццо, сальтарелло, павана, гальярда, французская куранта, польский танец, немецкий танец, просто «*Nachtanz*» или «*Danza*», аллеманда.

Расцвет лютневого искусства наступает в середине XVI века и в Италии он связан с именем выдающегося лютниста *Франческо да Милано* (ок. 1497-ок.1543), прозванного современниками «божественным». Его «Семь книг для лютни» приобрели общеевропейское значение. Франческо да Милано был придворным лютнистом герцога Гонзаго в Мантуе, с 1530 по 1535 год служил лютнистом у кардинала Ипполито Медичи во Флоренции, позднее - личным лютнистом папы Павла III. Он начал публиковать свои

<sup>155</sup> Комедия дель арте (commedia dell'arte – комедия масок) – вид итальянского театра, спектакли которого создавались методом импровизации на основе сценария, а в качестве героев выступали персонажи-маски – Коломбина, Бригелла, Арлекин, Пульчинелла, Панталоне и др.

произведения с 1536 года и очень быстро приобрел известность, как в Италии, так и в других странах. Среди созданного им много ричеркаров и фантазий, переложений-обработок вокальной светской и духовной музыки; есть также отдельные характерные пьесы (например, «Испана» для двух лютен), канон для двух лютен. В фантазиях композитор охотно использует полифонические приемы. Однако строго-полифонический склад не характерен для лютни, ибо выдержанное многоголосие не в природе инструмента. Обычно лютнисты чередуют имитации, аккордовые звучности, унисоны, переплетая их гаммообразными и другими пассажами, причем число голосов изменяется - в созвучиях их может быть и три, и четыре, в пассажах чаще перекликаются или параллельно движутся два.

Для переложений-обработок композитор-лютнист охотно избирает французские chansons (реже итальянские мадригалы), духовные произведения Жоскена Дебре, Л. Компера. Его привлекают нашумевшие тогда «Битва» и «Пенье птиц» Жанекена, несмотря на большой объем и сложности письма. Впрочем, здесь он не одинок: еще долго появлялись инструментальные обработки этих chansons. Обращался Франческо да Милано также к песням Ж. Мутона, Н. Гомберта, К. Сермизи, П. Сертона, Ж. Ришафора, А. де Февана, Аркадельта, несомненно, опираясь в отборе на самые популярные в его время образцы.

Произведения Франческо да Милано между 1536 и 1603 годами как в изданном, так и рукописном виде были известны не только в Италии, но и во Франции, Германии, Испании, Нидерландах.

Среди других италийских лютнистов нужно назвать Винченцо Галилеи<sup>156</sup> (ок. 1520—1591) — отца знаменитого астронома Галилео Галилеи, автора трактатов о музыке, композитора, виртуоза-лютниста, участника “Флорентийской Камераты”, объединившей создателей нового жанра – оперы.

## Композиторские школы Франции, Германии, Англии и Испании в XVI в.

### ФРАНЦИЯ

Расцвет *французского Возрождения* и усиление абсолютистских черт в королевской политике приходится на годы правления Франциска I Валуа (с 1515 по 1547). Он покровительствовал искусствам, привлекал во Францию из Италии архитекторов и художников. Итальянские и французские мастера создавали шедевры по его заказу, в замке Фонтенбло король собрал богатейшую библиотеку и основал типографию, заказав уникальные шрифты для греческих книг. В 1530 году была создана Коллегия королевских лекторов — знатоков древних языков, красноречия и математики (с конца 18 века — Коллеж-де-Франс). Король благосклонно относился к тому, что его сестра Маргарита Наваррская покровительствовала религиозным исканиям французских гуманистов. Более того, Возрождение дало королю новые формы легитимизации своей власти. Он уподоблялся «французскому Геркулесу», античным богам, солнцу, распространяющему свет разума. Идеи ренессансного неоплатонизма вели к обожествлению короля, призванного осуществить идеал всеобщей любви и гармонии. Титул «отца образованности» дополнял титул «христианнейшего короля», защитника католической

---

<sup>156</sup> Галилеи был учеником крупнейшего музыкального ученого, органиста собора Св. Марка в Венеции — Джозефа Царлино.

церкви. Франциск I решительно выступал против реформационного движения в королевстве.<sup>157</sup>

**Клеман Жанекен** Одним из самых выдающихся композиторов французского Возрождения был *Клеман Жанекен* (1475-1560). В целом, биографических сведений сохранилось очень мало. Он родился в Шательро (провинции Пуату). Начиная занятия музыкой как певчий в церкви. Предполагают, что он был учеником Жоскена Дебре. В юности состоял на службе у Л. Ронсара – отца поэта Пьера Ронсара<sup>158</sup>, которого сопровождал во время итальянских войн<sup>159</sup> с 1505 по 1515 год. Одно из событий этого времени – победа французских войск Франциска I над швейцарцами при Мариньяно в 1515 году – послужило основой для чуть ли не самого выдающегося шедевра, созданного Жанекеном – шансон «Битва при Мариньяно»<sup>160</sup>. В 1529 году был музыкантом в Бордо. В этом же году крупные (и впоследствии наиболее популярные) песни Жанекена были изданы Аттеньяном. Начиная с 1533 года, музыкант руководил капеллой собора в Анже. С конца 40-х годов Жанекен жил в Париже, в 1549 году стал кюре. Ему покровительствовал герцог де Гиз. В 1555 году был певцом в королевской капелле, 1556-57 гг. – королевский композитор. Дата смерти Жанекена точно не установлена. Предполагают, что он умер около 1559-1560 годов в Париже.

Наиболее значительная сфера творчества этого одаренного и яркого композитора связана со светской песней - *шансон* (свыше 260), хотя Жанекен писал и мессы, и мотеты, и псалмы. Можно выделить два типа шансон: небольшие лирические песни, развивающие традиционную форму французской шансон, и крупные программные хоровые композиции. Именно последние явились новаторским достижением французского мастера, заметно выделив его в ряду других композиторов XVI века. Наибольшую популярность обрели это своего рода яркие жанровые картины – хоровые театральные сцены, насыщенные звукоизобразительными приемами. Особым успехом пользовалась «Война» (или «Битва при Мариньяно») - четырехголосная песня, представляющая собой крупномасштабную двухчастную композицию. Она передает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. Музыка следует за текстом, пытается «изобразить» события: раздаются призывы («Слушайте, слушайте, все любезные галлы, о победе благородного короля Франциска!»), затем напряженная подготовка к битве («Трубите в трубы, бейте в барабаны!», «Смелее, друзья!»), собственно сражение и победа – триумф французов. Композитор, добиваясь образной конкретности, демонстрирует свободу в выборе средств выразительности. Динамичность композиции придает гибкая смена темпа-ритма, аккордового и полифонического лада. Особый интерес представляют звукоподражательные приемы, обогащающие хоровые партии.

---

<sup>157</sup> Франциск I был яростным противником гугенотов, жестоко их преследовал, для суда над ними учредил в 1547 году «Огненную палату». В 1559 году он издал эдикт, требовавший смертной казни для еретиков. Наиболее яростные религиозные войны между католиками и гугенотами велись во Франции с 1562 по 1594 годы. Одной из самых страшных страниц стала Варфоломеевская ночь - массовая резня гугенотов католиками в ночь с 24 на 25 августа 1572 года (день святого Варфоломея) в Париже, организованная Екатериной Медичи и Гизами.

<sup>158</sup> Пьер Ронсар — французский поэт (1524-1585), глава Плеяды. Происходил из знатной семьи, служил пажом у Франциска I, потом при шотландском дворе. Оглухнув еще в молодые годы, он отказался от придворной жизни, изучал философию и древние языки, внес значительный вклад в развитие французской поэзии. В сборниках «Оды» (1550-52), «Гимны» (1555-56), «Сонеты к Елене» (1578) выражены гуманистические идеалы Возрождения. В 1565 году свои взгляды он сформулировал в трактате «Краткое изложение поэтического искусства».

<sup>159</sup> Итальянские войны 1494-1559 годов велись преимущественно на территории Италии за господство на Аппенинском полуострове между Францией, Испанией, «Священной Римской империей» (с вмешательством других государств) и закончились утверждением власти Испании над большей частью Италии.

<sup>160</sup> Эта песня многократно переиздавалась при жизни композитора и позднее, как во Франции, так и в других странах, перекладывалась для лютни и органа. На основе материала этой песни Жанекен создал и мессу.

Эта песня многократно переиздавалась как во Франции, так и в других странах, перекладывалась для лютни и для органа, вызвала ряд подражаний и еще долго привлекала к себе внимание музыкантов, не говоря о популярности у слушателей. Даже сам Жанекен написал на ее материале мессу. А в 50-х годах написал еще три «Битвы» - «Битва при Мариньяно», «Битва при Меце» (1555), «Битва при Ренти» (1559).

В других своих крупных песенных композициях - «Пение птиц», «Охота», «Соловей» (1537), «Жаворонок», «Крики Парижа» (1537) - композитор создает столь же яркие и живописные хоровые картины, где активно использует звукоизобразительные и звукоподражательные приемы.

Жанр шансон во Франции XVI века пользовалась необычайной популярностью. Достаточно сказать, что за семь лет после публикации первых песен Жанекена Аттеньян издал 17 сборников полифонических песен, содержащих более 530 произведений, около 100 различных авторов. Среди наиболее значительных имен мастеров французской шансон можно назвать *Пьера Сертона* (ум. в 1572), *Гийома Котле* (ок.1531-1606), *Клода Лежена* (ок.1530-1600).

**«Плеяда».** Значительную роль в развитии французского искусства этого периода сыграла деятельность сложившейся к 1549 году поэтической школы «Плеяда». Главой ее был *Пьер Ронсар*, помимо него туда входили Ж. Дюбелле, А. Ж. де Баиф и ряд других поэтов.

Члены «Плеяды» проповедовали идеи обогащения национальной поэзии традициями греческой и римской литературы, изучению которых они уделяли огромное внимание. Вместе с Дюбелле и Баифом Ронсар создал план обширной поэтической реформы, изложенный в «*Defense et Illustration de la langue francaise*» Дюбелле («...не достаточно естественного творчества, нужна доктрина... следует заимствовать у древних все роды поэзии... грабить без зазрения совести сокровища дельфийского храма» и т. д.). Большое место в деятельности «Плеяды» занимали вопросы музыки. «Любовь к музыке, - утверждал Ронсар, - всегда была показателем добродетельности, великодушия и подлинного благородства, чуждого всего низменного». Жан Антуан де Баиф – большой знаток музыки, прекрасный лютнист – в 1570 году в Париже открывает «*Академию поэзии и музыки*» (просуществовала до 1584 года). Попытки академии были направлены на создание особого стиля пения, где слово и музыка вошли бы между собой в особое соответствие, подобно античной монодии: ритм напева должен был подчиняться метрической структуре поэтического стиха. Во многом эти идеи предвосхищали будущие искания флорентийской камераты, которые привели к рождению оперы в 1594 году. Во Франции они не получили такого развития, как в Италии, хотя по-своему были реализованы в опытах придворных театральных представлений «Комедийного балета французской королевы».

## **ГЕРМАНИЯ**

Ренессансные идеи в художественной культуре *Германии* проявляются во второй половине XV и в XVI веке. Возникают ученые общества и кружки, значительно увеличивается количество университетов, быстро распространяется книгопечатание. Переводятся на немецкий язык произведения Петрарки и Боккаччо («Декамерон»), издаются в немецких переводах труды латинских историков, философов и поэтов. Немецкий гуманизм развивался преимущественно в узком кругу меценатствующих светских и духовных князей, большое внимание уделялось вопросам богословия. Очагами профессиональной немецкой музыкальной культуры становятся придворные и соборные певческие капеллы, а также различные объединения немецких бюргеров. Полифонические традиции были привнесены из Нидерландов благодаря деятельности *Генриха Изака* (1450-1517). Подлинный расцвет немецкой многоголосной музыки наступает лишь во второй



половине XVI столетия (в это время в Мюнхене работает один из крупнейших нидерландских композиторов Орландо Лассо).

Немаловажную роль в укреплении традиций нидерландской полифонии в немецкой практике сыграл Максимилиан I (1459-1519), австрийский эрцгерцог, император «Священной Римской империи» с 1493 года (из династии Габсбургов). Он был большим любителем музыки и живописи (заказывал картины Дюреру). С 1497 года в качестве придворного композитора у него на службе находился Генрих Изак. Не случайно в творчестве композитора приоритетную роль играет жанр песни - Lied, представляющей собой многоголосную обработку популярных немецких народных мелодий. Изак писал также мессы и мотеты. В его стиле органично соединились традиции нидерландской полифонии с характерными чертами немецкой народной песни. После смерти Изака его место занял *Людвиг Зенфль* (1492-1555) – ученик Изака, практически первый крупный немецкий композитор-полифонист. Он родился в Цюрихе, затем стал певчим и помощником Изака в придворной капелле Инсбрука, а потом и ее руководителем. С 1523 года жил в Мюнхене, где был капельмейстером придворной певческой капеллы. Многие его сочинения были опубликованы – мессы, мотеты, песни (carminum – как называл их сам композитор). Зенфль обладал высоким мастерством полифонической обработки народнопесенных мелодий. Современники называли его «принцем немецкой музыки».

Среди других немецких композиторов выделяются *Иоганн Вальтер* (1496-1570), *Ганс Лео Гаслер* (1564-1612).

### ***Искусство мейстерзингеров***

Значительную роль в музыкальной культуре Германии в XVI веке играло *искусство мейстерзингеров*: нем. Meistersinger - «мастера пения» Оно пришло на смену рыцарскому *миннезангу* во второй половине XIII века и возникло в бюргерской среде. Основателем мейстерзанга принято считать Генриха из Мейссена по прозвищу Фрауенлоб (примерно 1250-1318). Его окружали почитатели и ученики, обучавшиеся у него искусству стихотворства и пения. Благодаря Фрауенлобу в Майнце возникла первая «певческая школа», проложившая путь другим подобным школам, которые сыграли важную роль в развитии мейстерзанга. Со временем певческие школы переросли в корпорации, состоявшие из ремесленников, любителей церковного и светского пения.

У певческих школ был свой распорядок и правила, впоследствии зафиксированные в так называемых табулатурах. Эти своды правил регламентировали взаимоотношения между членами братства, руководили поэтом в его творческой практике, регулировали манеру исполнения песен. Называться мастером пения мог лишь тот, кто постиг искусство мейстерзанга, начиная с усвоения «правил» и заканчивая сочинением «пробной песни», по которой оценивалась творческая зрелость поэта. По праздникам мейстерзингеры устраивали торжественные поэтические состязания, победителю вручался венок с изображением царя Давида — покровителя певцов. На певческом состязании победу одерживал именно тот, кто менее других нарушал принятые правила, за соблюдением которых бдительно следили «метчики» (специальные наблюдатели, отмечавшие на доске мелом все нарушения). Особое место занимало так называемое «застольное пение» — за кружкой пива или вина члены братства распевали увеселительные песни.

Первые мейстерзингеры писали исключительно на религиозно-дидактические темы, однако репертуар последующих поэтов-мейстерзингеров был более широк. Они обращались к истории, литературе, текущим событиям, миру природы, этическим вопросам, восхвалению искусства мейстерзанга. Первоначально для песен выбирались уже известные мелодии, и только с XVI века мейстерзингеры начали сочинять собственные напевы. Одним из самых знаменитых мейстерзингеров был уроженец Нюрнберга *Ганс Сакс* (1494-1576), немецкий поэт, мейстерзингер, принадлежащий к ремесленному цеху башмачников. Будучи практически самоучкой, он, тем не менее, был необычайно талантливым автором, играл на гитаре и пользовался популярностью. Сакс

написал свыше 5 тысяч песен. Помимо этого – драматические фарсы (“Schwänke”), сценки и пьесы («Земля обетованная», 1530; «Школяр в раю», 1550), так как был актером и руководителем любительской труппы. Яркое художественное воплощение образ Сакса получил в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры».

Со второй половины XVII века в связи с кризисом цехового ремесла начался упадок мастерзанга. Несмотря на это мастерзингеры еще довольно долго продолжали свою деятельность. Последняя певческая школа перестает существовать только в 1875 году в городе Меммингене.

### **Реформация**

Значительное влияние на развитие немецкой музыкальной культуры оказала *Реформация* (от лат. reformatio — преобразование) - общественно-политическое и идеологическое движение в Западной и Центральной Европе 16 века, принявшее религиозную форму борьбы против католического учения и церкви.

Начало Реформации связывают с выступлением *Мартина Лютера*<sup>161</sup> 31 октября 1517 года против торговли папскими индульгенциями. Идеологи Реформации выдвинули тезисы, которые отрицали необходимость католической церкви с ее иерархией и институтом духовенства, отвергали каноны католического богослужения, не признавали права церкви на земельные богатства. Традиционно выделяют три основных направления Реформации: бюргерское (Лютер, Жан Кальвин, Ульрих Цвингли); плебейское, соединявшее требование упразднения католической церкви с борьбой за установление равенства (Томас Мюнцер, анабаптисты); королевско-княжеское, отражавшее интересы светской власти, стремившейся расширить свое политическое влияние за счет церковных владений. Под идейным знаменем Реформации проходили Крестьянская война в Германии 1524-1526 годов, Нидерландская и Английская революции. В ходе реформации от католицизма отделился *протестантизм* (от лат. protestans, род. п. protestantis — публично доказывающий), объединяющий множество самостоятельных течений, церковей и сект (лютеранство, кальвинизм, англиканская церковь, баптисты, адвентисты и др.). Для протестантизма характерны отсутствие принципиального противопоставления духовенства мирянам, отказ от сложной церковной иерархии, упрощенный культ, отсутствие монашества, celibата; в протестантизме нет культа Богородицы, святых, ангелов, икон, число таинств сведено к двум (крещению и причащению). Основной источник вероучения — Священное писание.

### **Протестантский хорал**

Громадное значение в богослужбной практике протестанты придавали музыке. В противовес григорианским хоралам для обихода был создан свод мелодий с духовными текстами на немецком языке (в дальнейшем они получили название *протестантских хоралов*). Автором текстов первого песенного сборника был *Мартин Лютер*, перекладывающий на стихи для немецкого богослужения латинские гимны, псалмы, литургические песни и библейские фрагменты. Эрфуртский сборник был издан в 1524 году<sup>162</sup> и содержал 26 песен. При создании мелодий для текстов Лютер использовал принцип переработки известных мотивов, преследуя главную цель – они должны быть напевными и доступными. Лютеровский сборник представлял собой *домашний семейный песенник*. Его название переводится следующим образом: “Enchiridion, или Карманная книжечка, необходимая каждому нынешнему христианину, для разучивания и пения духовных песен

<sup>161</sup> Лютер Мартин (10 ноября 1483, Эйслебен, Саксония, — 18 февраля 1546, там же), деятель Реформации в Германии, основатель немецкого протестантизма. Перевел на немецкий язык Библию, утвердив нормы общенемецкого литературного языка.

<sup>162</sup> В дальнейшем стали появляться другие сборники с текстами других поэтов. Подлинный расцвет немецкой духовной поэзии наступил в конце XVI – первой половине XVII века. К концу семнадцатого столетия собрание песен насчитывало уже свыше пяти тысяч. Самым ярким поэтом, которого почитал и И.С. Бах, был *Пауль Герхардт* (1607-1676).

и псалмов. Правдиво и искусно онемечены». Внизу под заголовком было написано: «На этих и им подобных песнях надо воспитывать маленьких детей».

В записи мелодий для духовных текстов Лютеру помогали два известных музыканта – *Конрад Рунф* и *Иоганн Вальтер*. В 1524 году в Виттенберге вышел сборник духовных песен, предназначенных для пения в церкви, – “*Geystliche Gesanck-Büchlein*” (38 хоралов). Он был издан Лютером и Вальтером и содержал вокальные партии четырех и пятиголосных хоралов (как их называли – хоральных мотетов). Причем, хоральная мелодия помещалась в теноре – как было принято в духовной музыке того времени. Лютер с большим пиететом относился к нидерландской полифонической музыке: его любимыми композиторами были Жоскен Дебре<sup>163</sup> и Людвиг Зенфль. «Нет ничего чудеснее на свете, чем ... пение, украшенное множеством голосов», - говорил он.

В течение всего XVI века в лютеранском богослужении сосуществовали профессиональное хоровое пение в традициях многоголосной практики нидерландцев и общинное одноголосное пение. Причем, последнее было весьма ограничено – в зависимости от возможностей церковей (наличие хора) прихожанами исполнялось от пяти-шести до двадцати хоралов в год! Помимо этого процветало и включение в богослужение органа.

Лишь в 1586 году придворный проповедник в Вюртемберге *Лукас Осиндер* предпринял попытку объединить профессиональное и общинное пение, опубликовав «Пятьдесят духовных песен и псалмов, на четыре голоса в контрапунктической манере так расположенных, чтобы их могла петь вся христианская община». В предисловии он указывает, что надеется перенесением мелодии из тенора в дискант (верхний голос) окажет действительную помощь простым людям, «ибо, услышав мелодию, они с радостью станут ей подпевать». Затем *Ганс Гасслер* (1564-1612), *Мельхиор Вульпиус* (1570-1615), *Сет Кальвизиус* (1556-1615), *Михаэль Преториус* (1571-1621), *Иоганн Эккард* (1553-1611) издавали сборники духовных песен «на известные мелодии с четырьмя голосами, несложно гармонизованные, ... чтобы в христианском собрании простые люди могли петь их наряду с фигуральной (полифонической) музыкой». К этому времени количество исполняемых во время богослужения хоралов возрастает.

Постепенно складывается практика пения хоралов в сопровождении органа. С середины XVII века роль руководителя общинным пением взял на себя именно орган. В 1650 году появляется органый сборник *Самюэля Шейдта* (1587-1654) “*Tabulaturbuch*”, содержащий сто хоральных гармонизаций для сопровождения пения общины. С этого времени обработки хоральных мелодий составили одну из главных сфер творчества немецких композиторов, включая великого кантора – Иоганна Себастьяна Баха.

## АНГЛИЯ

Как и в ряде других стран Европы, ренессансные тенденции в Англии начинают проявляться лишь с конца XV века. Первоначально негативное влияние оказывали события Столетней войны (1337-1453), затем начались внутренние распри между придворными партиями – война Алой и Белой розы (1455-1485). Только вслед за ее окончанием в экономике страны стали происходить значительные изменения: складывается мануфактурное производство, интенсивно развиваются фермерские хозяйства, в результате чего формируется новый слой английского дворянства – «джентри» - сельское дворянство. Укрепляется абсолютистская власть, расцвет которой приходится на конец XVI – начало XVII вв. (династия Тюдоров).

Изменения в общественно-политической и экономической жизни Англии сказались и на развитии искусства. Первыми очагами английского гуманизма стали Кембриджский и

---

<sup>163</sup> Известно высказывание Лютера о Жоскене Дебре: «Он хозяин над звуками: они делают то, что он хочет; другие же мастера делают то, что хотят звуки».

Оксфордский университет. Крупнейшим английским гуманистом Возрождения был Томас Мор (1478-1535)<sup>164</sup>. Наиболее передовые позиции занимал театр, достигший своего расцвета в конце XVI века в творчестве Томаса Кида<sup>165</sup>, Шекспира<sup>166</sup> и Бена Джонсона<sup>167</sup> – так называемая, елизаветинская драма. Интересно, что в текстах театральных пьес нашла отражение богатейшая народно-бытовая музыкальная культура Англии. Драмы и комедии Шекспира пронизаны песенными текстами<sup>168</sup>. Помимо этого упоминаются танцы – павана, гальярда, пассамеццо, мореска, жига. Отметим также наличие авторских ремарок, требующих от актеров умения петь и играть на музыкальных инструментах. Укажем также на традицию введения музыкальных интермедий-антрактов в драматических спектаклях, восходящую к постановкам воспитанников королевской капеллы, и использование музыки в постановках драматических спектаклей в университетах, колледжах и театрах.

Бесспорно, роль музыки в английском театре была значительной. При дворе же подлинный расцвет переживают спектакли, именуемые «Маской». Это - феерический, блестящий комедийный дивертисмент, пышный и зрелищно-декоративный спектакль, включавший в свою композицию танцы, диалоги, комические интермедии, буффонады, сольное, хоровое пение и инструментальные номера. Представления проходили в связи с какими-либо торжественными событиями и использовали мифологические или аллегорические сюжеты. «Маска» была излюбленным музыкально-театральным жанром английской аристократии. Ее расцвет на рубеже XVI и XVII веков свидетельствует об определенной зрелости не только театральных форм английского искусства, но и музыки.

В целом, музыкальное искусство Англии в XVI столетии развивается достаточно многообразно. Наряду с традиционными формами католической музыки – мессами и духовными мотетами на латинские тексты, в середине века появляются одностольные псалмы на английском языке - характерное явление Реформации (первый сборник Джона Мербека вышел в 1549 году). Среди английских полифонистов первой половины XVI столетия, продолживших традиции Дж. Данстейбла и нидерландцев, нужно назвать Джона Тавернера, Джона Редфорда, Николае Людфорда, Томаса Таллиса, Роберта Уайта.

Джон Таллис (1505-1585) был членом Королевской капеллы – музыкального учреждения, существовавшего с конца XIII века. Его деятельность обеспечивала все богослужебные нужды королевской семьи. Таллис был принят в члены коллегии в возрасте 38 лет. До этого он был органистом в небольшом бенедиктинском монастыре в Дувре и в Уолтемском аббатстве и писал латинские мотеты и на тексты ординариума мессы. В 1549 году появился рукописный музыкальный сборник Уэнли, представляющий

---

<sup>164</sup> Т. Мор был известным государственным деятелем, канцлером Англии (1529-1532), одним из основоположников утопизма. В 30-х годах в стране развернулось активное реформаторское движение – англиканство. Томас Мор, будучи преданным католиком, отказался дать присягу королю как «верховному главе» англиканской церкви, за что был обвинен в государственной измене и казнен. Спустя 400 лет он был канонизирован католической церковью (1935).

<sup>165</sup> Томас Кид (1558-94) - английский драматург, развивший стиль насыщенного драматизма в «трагедии мести» - «Испанская трагедия» (опубликована 1594).

<sup>166</sup> Уильям Шекспир (23 апреля 1564, Стратфорд-он-Эйвон — 23 апреля 1616, там же) - английский драматург, поэт; актер. Поэмы «Венера и Адонис» (1593) — на мифологический сюжет, «Лукреция» (1594) — из римской истории. «Шекспировский канон» (бесспорно принадлежащие ему пьесы) включает 37 драм. Комедии - «Укрощение строптивой» (1593), «Сон в летнюю ночь» (1596), «Много шума из ничего» (1598). Трагедии «Ромео и Джульетта» (1595), «Юлий Цезарь» (1599), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606), «Антоний и Клеопатра» (1607), «Кориолан» (1607). Исторические хроники - «Ричард III» (1593), «Генрих IV» (1597-98).

<sup>167</sup> Джонсон Бенджамин (1573-1637) - английский драматург. Автор комедий, трагедий, стихов. Комедии нравов «Вольпоне, или Лис» (1607), «Алхимик» (1610) вскрывают социально-типичные пороки разных слоев общества. Гуманистические идеалы проявляются в трагедии «Заговор Катилины» (1611). Повлиял на английский реалистический роман 18-19 вв.

<sup>168</sup> Существуют даже отдельные исследования, посвященные этой теме, например книга Нейлора «Шекспир и музыка».

собой собрание песнопений реформаторской англиканской церкви, составленных в соответствии с «Книгой общих молитв». В числе авторов и Т. Таллис. В числе требований к гимнам, псалмам и молитвам на английском языке – ясность, простота, использование только мужских голосов, аккордовый склад фактуры, мелодия псалма помещалась в теноре.

Развитие идей английского гуманизма привело и к первому в стране периоду расцвета светского музыкального искусства. Широчайшее распространение получает итальянский мадригал. В 1588 году выходит сборник Н. Юнга “Musica transalpina”, предназначенный для использования английскими любителями музыки. Там содержались произведения иностранных, преимущественно итальянских композиторов, с переводом текстов на английский язык. В их числе было несколько десятков мадригалов Л. Маренцио, О. Лассо, Ф. де Монте и др. Там же были опубликованы два мадригала У. Берда (1543 или 1544 - 1623) – первого английского мадригалиста. Он и его последователи - Томас Морли (1557-1603), Джон Уилби (1574-1638), Томас Томкинс (1573-1656), Орlando Гиббонс (1583-1625) и другие сначала опирались на итальянские образцы. В дальнейшем выработали собственные национально-специфические черты, стремясь к большей простоте многоголосной фактуры, взаимодействию с песенно-танцевальными традициями английской культуры.

Особой популярностью стали пользоваться сольные вокальные пьесы с сопровождением. Крупным мастером в этом отношении был Джон Доуленд (1562-1626) – один из образованнейших музыкантов своего времени – бакалавр музыки Оксфордского и Кембриджского университетов, блистательный лютнист-виртуоз и композитор. Много лет он провел на континенте, побывав во Франции, Германии, Италии (где познакомился с Л. Маренцио), Дании. В 1597, 1600, 1603 и 1612 годах Доуленд опубликовал свои собрания 84 «песен и арий» (с лютневой табулатурой для голоса в сопровождении лютни и виолы да гамба). Эти сборники имели огромный успех и многократно переиздавались. Они стали образцами вокальной лирики того времени – тонкой и поэтичной, напевной и выразительной.

В конце XVI и в начале XVII века у У. Берда, Дж. Булла, О. Гиббонса появляются пьесы для верджинала (род клавесина), тем самым открывая пути в искусство XVII века, где начинает складываться и развиваться жанровая система инструментальной музыки.

## **ИСПАНИЯ**

В XVI веке своего наивысшего расцвета достигает испанская музыкальная культура, истоки которой восходят к традициям древних иберов. В силу складывавшихся социально-политических обстоятельств за все время существования эта культура испытывала различные влияния – кельтские (с 6 века до н.э.), греко-римские, византийские, арабские. В конце XV столетия в результате Реконквисты (борьбы за освобождение Пиренейского полуострова от арабов) началась новая страница истории Испании. Подобно другим европейским государствам она отправляет свои корабли в Новый Свет, завоевывает огромные колонии. Приток золота способствовал усилению экономического и политического могущества. В Европе в правление императора Карла V Габсбурга (1516-1556 гг.) Испания является центром Священной Римской империи и крупнейшим государством, опорой Католической церкви и Рима в борьбе с начавшейся Реформацией. Не случайно в сфере художественной культуры установились тесные связи именно между Испанией и Италией.

Испанская живопись, архитектура, скульптура и музыка развиваются в непосредственном взаимодействии с традициями итальянского Возрождения. Выдающиеся испанские композиторы осваивали полифонию строгого письма в папской капелле в Риме: *Кристоваль де Моралес* (1500 или 1512 – 1553) с 1535 по 1545 год

являлся членом этой капеллы, *Томас Луис де Виктория*<sup>169</sup> (ок.1548 – 1611) с 1548 по 1594 год жил и работал в Риме. Певцами папской капеллы были также А. де Рибера (1513-1523), Х. Эскрибано (1507-1539) и др. В Риме был издан один из крупнейших теоретических трактатов эпохи «Трактат о глоссах» Диэго Ортиса (1553). Богатейшая народная испанская культура обусловила своеобразие стиля испанских мастеров, синтезировавших достижения нидерландцев, впитавших влияние итальянцев и обогативших свои сочинения национальными чертами с присущей испанцам эмоциональной экспрессией и мелодико-ритмическим своеобразием.

Композиторское творчество представлено мессами, мотетами, магнификатами, псалмами, мадригалами. Среди светских жанров особой популярностью пользовались *вильянсико* – жанр многоголосной песни (тяготеющей либо к полифонической, либо к гомофонной фактуре) в сопровождении виуэлы<sup>170</sup> либо лютни. Активно развивается и чисто инструментальная музыка, благодаря которой в европейскую композиторскую практику были введены сарабанда, чакона, пассакалья, фолия и другие испанские песенно-танцевальные формы. Выдающимся мастером прослыл придворный органист Филиппа II *Антонио де Кабесон*. Слепой музыкант стал одним из первых крупных испанских композиторов, создававших музыку для органа и клавикорда. Сопровождая испанского короля в его поездках во Фландрию, Италию, Германию и Англию, он способствовал популяризации инструментального исполнительства. В частности, историки свидетельствуют, что именно выступления в Англии Кабессона дали толчок к развитию в этой стране искусства игры на верджинале.

---

<sup>169</sup> Его называли «испанским Палестриной».

<sup>170</sup> Виуэла – щипковый струнный инструмент, близкий гитаре.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

**Агон** – место для соревнований.

**Амбитус** – объем напева.

**Анналы** - вид хроники, отличающийся сжатым изложением событий.

**Античность** (от лат. *antiquus* — древний) - в широком смысле слова термин, равнозначный русскому «древность», в узком и более употребительном значении - греко-римская древность.

**Аэды** (от греч. *aoidos* — певец) - в начальный период древнегреческой литературы (8-7 вв. до н. э., т. н. гомеровская эпоха) певцы, сочинявшие и исполнявшие эпические песни под аккомпанемент струнного инструмента.

**Гексахорд** (гекса – шесть, хорда – струна) – в средневековой теории звукоряд из 6 звуков.

**Григорианский хорал** - песнопения певческого репертуара, сложившегося в империи Франков в VIII-IX столетиях.

**Диминуция** (от лат. *diminution* – уменьшение) – общее обозначение украшений, связанных с дроблением основных тонов мелодии на группы более мелких нот.

**Дифирамб** – гимн в честь бога Диониса.

**Драма** (греч. - действие) – один из родов древнегреческой литературы (наряду с эпосом и лирикой).

**Зиккурат** – тип культового здания в Шумере (башня), состоявший из 3-х ступеней-платформ.

**Изоритмия** – принцип композиции мотетов XIV-XV вв., основанный на остинатном повторении в теноре ритмического (*talea*) и звуковысотного (*color*) построений, различных по протяженности, и периодическом ритмическом членении верхних голосов.

**Искусство** - творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах.

**Канон** - форма многоголосной музыки, основанная на строгой имитации — проведении во всех голосах той же мелодии, в каждом последующем голосе вступающей до того, как она закончилась в предыдущем.

**Классический** (от лат. *classicus*) - образцовый.

**Колорирование** - свободное распевание звуковысотных опор *cantus prius factus*'a.

**Контрапункт** (нем. *Kontrapunkt*) - одновременное сочетание самостоятельных мелодий в разных голосах.

**Культура** – совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей. Это отличающее эпоху и создающее ее как целостность определенное внутреннее единство форм мышления, единство стилистики, запечатленное в формах экономической, политической, духовной, религиозной, практической, художественной жизни.

**Лирика** (от греч. *lyrikos*) – поэзия, произносимая под звуки лиры.

**Лицей** (греч. *Lykeion*) - название рощи при храме Аполлона Ликейского близ Афин, где учил Аристотель.

**Магия** - совокупность считающихся чудодейственными обрядов и заклинаний, призванных воздействовать на природу, людей, животных и богов.

**Месса** (от лат. *Missio*) – освобождаю, отпускаю; центральное богослужение католической церкви.

**Месса-парафраза** – месса, *cantus firmus* которой является свободно обработанной мелодией первоисточника.

**Месса-пародия** – месса, *cantus firmus* которой представляет собой многоголосный первоисточник (мотет, шансон).

**Миф** (греч. - предание) - сказание о богах, духах, героях, первопредках, действовавших в начале времени<sup>171</sup> и участвовавших в создании самого мира, его элементов.

**Мифология** – совокупность подобных преданий, а также система фантастических представлений о мире.

**Модус** – мензурированное последование лонг и бревисов согласно шести ритмическим формулам.

**Невма** (лат. *neuma* - кивок, знак) – знак средневековой нотации.

**Нозан** – типовая мелодическая формула, позволяющая определить принадлежность к тому или иному ладу.

**Обряд** - совокупность действий, установленных обычаем или ритуалом, в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления, бытовые традиции.

**Органум** - ведущий жанр музыки средневековья, один из основных видов многоголосных композиций (IX – XIII вв.).

**Ординарий** – составная часть мессы, включающая 6 разделов с неизменным, обязательным текстом: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Ite missa est.*

**Орхестра** (греч. *orchestra*, от *orcheomai* - танцюю) – полукруглая площадка, на которой в античном театре выступал хор.

**Полифония строгого письма** - выведенная из творческой практики композиторов 15-16 веков система правил голосоведения (соотношения тонов и мелодических линий).

**Пеан** – гимн в честь бога Аполлона.

**Проприй (подобаяющий)** – совокупность разделов мессы, текст который меняется в зависимости от церковного календаря.

**Протестантский хорал** – песнопения для богослужебной практики протестантской церкви.

**Рапсод (аэд)** [греч. *rhapsōdos*: *rhapsō* – сшиваю, *ōdē* - песнь] - странствующий певец, исполнявший под аккомпанемент лиры эпические песни.

**Реперкусса** – тон псалмодирования.

**Ритуал** - порядок обрядовых действий.

**Сатиры** - козлорогие спутники Диониса.

**Секвенция** (от лат. *sequentia* – *sequor* – следовать, идти за) - жанр средневековой монодии, сложившийся как подтекстовка мелизматического раздела Аллилуйи.

**Скена** (лат. *Scena*, греч. *skēnē* - шатер, палатка) – дощатая постройка, на которой в античном театре выступали актеры.

**Театр** (от греч. *Theatron*) - место для зрелищ.

**Тенор** (лат. *tenere* – держать) – название голоса, в котором излагается хоральный напев.

**Теноровая месса** – месса, в которой на протяжении всех ее частей последовательно проводится одна и та же одноголосная мелодия – *cantus firmus* – литургическая, светская, свободно сочиненная.

**Тетрахорд** (тетра – четыре, хорда – струна) - в античной теории музыки звукоряд из 4-х звуков.

**Тонарии** – сборники певческого репертуара каролингской эпохи.

**Тотем** - у первобытных народов: обожествляемое животное (иногда явление природы, растение, предмет), считающееся предком рода.

**Трагедия** (трагос – козел, ода – песнь) - жанр античного театра.

**Троп** – силлабическая подтекстовка мелизматических распевов григорианского хора; текстовые и мелодические вставки в хорал.

**Финалис** – конечный тон псалмодии.

**Хор** (греч. *choros*) – групповой танец.

**Этос** (греч. *ethos*) – нрав.

---

<sup>171</sup> По Е. Милетинскому, мифическое время – есть «правремя», время до времени.



**Cantus prius factus** – изначально заданный напев, первичный напев, положенный в основу композиции, заимствованный из певческого репертуара.

**cantus firmus** (лат. прочный напев) – техника многоголосной композиции с лежащей в основе мелодией (литургической, светской, свободно сочиненной), излагаемой, в сравнении с другими голосами, более крупными длительностями.

**medium aevum** – средние века.

**vox organalis** – сопутствующий (присочиняемый) голос в органуме.

**vox principalis** – главный, основной голос в органуме, представляет собой мелодию хорала, заимствованную из певческого репертуара.

## ЛАТИНСКИЙ ТЕКСТ И ПЕРЕВОД

### MISSAE ORDINARIUM

#### KYRIE

1. Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.
2. Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison.
3. Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

#### GLORIA

4. Gloria in excelsis Deo.
5. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
6. Laudamus te.
7. Benedicimus te.
8. Adoramus te.
9. Glorificamus te.
10. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
11. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
12. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
13. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
14. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
15. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
16. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
17. Quoniam tu solus sanctus.
18. Tu solus Dominus.
19. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
20. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
21. Amen.

#### CREDO

22. Credo in unum Deum,
23. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
24. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
25. Et ex Patre natum ante omnia saecula.
26. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
27. Genitum, non factum, consubstantialem Patri per quem omnia facta sunt.
28. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de Caelis.

#### KYRIE

1. Господи, помилуй (трижды).
2. Христос, помилуй (трижды).
3. Господи, помилуй (трижды).

#### GLORIA

4. Слава в вышних Богу
5. И на земле мир людям доброй воли.
6. Хвалим Тебя,
7. Благословляем Тебя,
8. Поклоняемся Тебе,
9. Прославляем Тебя.
10. Благодарность возносим Тебе по великой славе Твоей.
11. Господь Бог, Царь небесный, Бог Отец всемогущий.
12. Господь Сын едиnorodный, Иисус Христос.
13. Господь Бог, Агнец Божий, Сын Отца,
14. Берущий на себя грехи мира, помилуй нас.
15. Берущий на себя грехи мира, прими молитву нашу.
16. Сидящий по правую руку от Отца, помилуй нас.
17. Ибо Ты один Свят,
18. Ты один Господь,
19. Ты один Высочайший, Иисус Христос.
20. Со Святым Духом, во славе Бога Отца.
21. Аминь.

#### CREDO

22. Верую в единого Бога,
23. Отца всемогущего, творца неба и земли, всего видимого и невидимого
24. И в единого Господа Иисуса Христа, Божьего Сына едиnorodного
25. И от Отца рождённого прежде всех веков.
26. В Бога от Бога, в свет от света, в Бога истинного от Бога истинного,
27. Рождённого, не сотворённого, единосущного Отцу, которым всё сотворено,
28. Который ради нас, людей, и ради спасения нашего сошёл с небес,

- |  |  |
|--|--|
| 29. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est.                 | 29. И воплотился от Духа Святого и Девы Марии, и стал человеком.                               |
| 30. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est.                     | 30. И распят за нас при Понтии Пилате, принял страдание и был погребён.                        |
| 31. Et resurrexit tertia die secundum scripturas.  | 31. И воскрес на третий день согласно Писанию.   |
| 32. Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.   | 32. И взошёл на небо, - он восседает по правую руку Отца.                                      |
| 33. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos cuius regni non erit finis. | 33. И вновь грядёт со славой судить живых и мёртвых; царству Его не будет конца.               |
| 34. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem qui ex Patre Filioque procedit.          | 34. [Верую] и в Духа Святого, Господа животворящего, который исходит от Отца и Сына,           |
| 35. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per Prophetas.  | 35. Которого мы наравне с Отцом и Сыном почитаем и прославляем и который вещал через пророков. |
| 36. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.                                     | 36. [Верую] и в единую святую, вселенскую и апостольскую церковь.                              |
| 37. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.                                       | 37. Исповедую единое крещение во отпущение грехов.   |
| 38. Et exspecto resurrectionem mortuorum.  | 38. И ожидаю воскресения из мёртвых  |
| 39. Et vitam venturi saeculi.  | 39. И жизни будущего века.   |
| 40. Amen.  | 40. Аминь.   |

#### SANCTUS

41. Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.  
 42. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
 43. Hosanna in excelsis.  
 44. Benedictus qui venit in nomine Domini.  
 45. Hosanna in excelsis.

#### AGNUS DEI

46. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
 47. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
 48. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

#### SANCTUS

41. Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.  
 42. Небеса и земля полнятся славой твоей.  
 43. Осанна в вышних.  
 44. Блажен грядущий во имя Господа.  
 45. Осанна в вышних.

#### AGNUS DEI

46. Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас.  
 47. Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас.  
 48. Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, даруй нам мир.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

### ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв). - М., 1989.
2. Античная музыкальная эстетика (под ред. Шестакова). - М. 1960.
3. Аристотель. Поэтика / Аристотель и античная литература. - М., 1978.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М. 1990.
5. Борев Ю. Эстетика. - М. 1988.
6. Гуревич А. Категории средневековой культуры. - М., 1972.
7. Даркевич В. Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. - М., 1988.
8. Жизнеописания трубадуров. Серия Литературные памятники. - М. 1993.
9. Иллюстрированная история мирового театра (под ред. Дж. Рассела Брауна). - М., 1999.
10. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство. - М., 1963.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. – М., 1963.
12. Кривелев И. История Религий. Тт. 1(кн. 1,2), 2 (кн. 1, 2). - М., 1988.
13. Кун И. Легенды и мифы Древней Греции. - М., 1975.
14. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
15. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
16. Львова Е.П., Фомина Н.Н., Некрасова Л.М., Кабкова Е.П. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века. (Очерки истории). – СПб., 2006.
17. Мокульский С. История западноевропейского театра. Тт. 1,2. - М., 1937.
18. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения (под ред. В. Шестакова). - М., 1975.
19. Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. - М., 1975.
20. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. - М. 1966.
21. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. - М., 1975.

### УЧЕБНИКИ

22. Браудо Е. Всеобщая история музыки. Т. 1. – Пб., 1922.
23. Грубер Р. Всеобщая история музыки. - М. 1965.
24. Грубер Р. История музыкальной культуры. Тт. 1,2 (ч. 1,2).- М.-Л., 1941, 1953, 1959.
25. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Вып.1. – М., 1933; Вып. 2. – М., 1936; Вып. 3. – М., 1939.
26. История полифонии. Т. 1, 2а, 2б. - М., 1983, 1989, 1998.
27. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1. - М. 1983.
28. Пэрриш К., Оуэл Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. - М. 1975.

## СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

29. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности: Часть вторая: Грегорианский хорал. - М., 2004.
30. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории 16-17 вв. // Из истории зарубежной музыки. Вып 4. - М., 1980. - С. 6-27.
31. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII-XIII веков/ Пер. с фр., предисл. Е. Морозовой. - М., 2003.
32. Герцман Е. Античная музыкальная педагогика. - СПб., 1996.
33. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. - М., 1985.
34. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета: беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. - М., 1996.
35. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. - СПб., 1995.
36. Грищенко Е., Лесовиченко А. Идея “суммы” и её воплощение в мессе Гийома де Машо // Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992. - С. 121-130.
37. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. - М., 1972. - С. 55-97.
38. Дубравская Т. Мадригал: жанр и форма // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978. - С. 108-126.
39. Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978. - С. 78-107.
40. Евдокимова Ю. Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним). - М. 1982.
41. Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. (К проблеме эволюции модальной системы средневековья). - М.: МГК, 1998.
42. Ефимова Н. Ранние тонарии и их роль в развитии западноевропейской монодии // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 156-167.
43. Ефимова Н. *Tonus-Tropus-Modus*: латинская экзегеза или поиск пути обоснования модальных октав // “*Laudamus*”. - М., 1992. - С. 207-214.
44. Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки / Сб статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. - М., 1978.
45. Казарян Н. О мадригалах Дездемоны // Из истории зарубежной музыки. Вып 4. - М., 1980. - С. 28-54.
46. Карцовник В. Тропы входных антифонов в истории западноевропейского средневекового хорала // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. / Проблемы музыкознания. Вып. 1. - Л., 1988. - С. 24-50;
47. Карцовник В. У истоков литургического театра западноевропейского средневековья // Музыкальный театр / серия: Проблемы музыкознания. Вып.6. - СПб., 1991. - С.
48. Коледа Е. Некоторые принципы формообразования нидерландской шансон XV-XVI вв. // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 287-299.
49. Коледа Е. Философско-культурный смысл категорий “*concinntitas*” и “*varietas*” в композиционном мышлении Ренессанса // Музыка в контексте духовной культуры. Сб.ст. ГПИИ им. Гнесиных, вып. 120. - М. 1992., с.32-58.
50. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. - М., 1997.
51. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. - М., 1975.
52. Коннов В. Нидерландские композиторы XV-XVI вв. - Л., 1984.
53. Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3.- М., 1975. С.

54. Кудряшов Ю. Музыкальная готика Мессы Гийома де Машо // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. / Проблемы музыкознания. Вып. 1. - Л., 1988. - С. 105-128.
55. Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992.
56. Лебедев С. Грокейо и Аристотель. Философские предпосылки трактата Иоанна де Грокейо «О музыке» // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 253-262.
57. Лебедева И. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. / Проблемы музыкознания. Вып. 1. - Л., 1988. - С. 11-23.
58. Лебедева И. Проблема формульности в средневековом хорале // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 148-155.
59. Лесовиченко А. Диалектика статического и динамического в средневековом хорале // Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992. - С. 100-107
60. Лесовиченко А. Вопросы взаимоотношений культового искусства и идеологии средневековья. - Улан-Удэ, 1990.
61. Лесовиченко А. Каноны в музыкальной культуре Нового времени. - Новосибирск. 2002.
62. Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. // Проблемы музыкознания. Вып. 1. - Л., 1988.
63. Музыкальная культура христианского мира: материалы международной научной конференции. – Ростов-н/Д., 2001.
64. Пелецис Г. Месса Жоскена Депре “Malheur me bat” (к вопросу о технике сочинения на *cantus firmus*) // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978. - С. 54-77.
65. Пелецис Г. Особенности тематизма в музыке Палестрины в связи с музыкальными жанрами // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 300-312.
66. Пелецис Г. Строение квадруплей Перотина // Вопросы музыкальной формы. Вып 4.- М., 1985. – С. 151-188.
67. Поспелова Р. Гарландия – Франко – Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII – начала XIV веков // “Laudamus”. - М., 1992. - С. 222-228.
68. Поспелова Р. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). – М., 2003.
69. Поспелова Р. Трактат, давший имя эпохе // Старинная музыка. - М., 1999. №1.
70. Поспелова Р., Шведова Н. К вопросу о значении трактата Франка Кёльнского // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 241-252.
71. Проблемы теории и истории западноевропейской музыки/Сб.тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. - М., 1965.
72. Русская книга о Палестрине / Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 33. - М., 2002.
73. Сапонов М. Артистические профессии средневековья // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 19-31.
74. Сапонов М. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. - М., 2004.
75. Сапонов М. Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. - М., 1978.
76. Сапонов М. Неологизмы Иоанна де Грокейо. // “Laudamus”. - М., 1992. - С. 229-234.
77. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. - М., 1985.

78. Симакова Н. Дискретное остинато как выражение игрового принципа в музыке Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 278-285.
79. Симакова Н. Мелодия "L'homme arme" и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978. - С. 17-53
80. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1975.
81. Сорокина Т. Юкчева О. Мотетное творчество Палестины // Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992. - С. 143-155.
82. Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989.
83. Сухомлин И. Техника изоритмии: теория, история // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII вв.) / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. - М., 1983. - С. 59-82.
84. Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.
85. Теоретические проблемы полифонии / Сб.тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 52. - М., 1980.
86. Федотов В. К вопросу о происхождении модальной нотации // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. - М., 1989. - С. 215-225.
87. Федотов В. Средневековая секвенция // Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992. - С. 108-120.
88. Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века // "Laudamus". - М., 1992. - С. 215-221.
89. Филипп де Витри. Ars Nova // Старинная музыка. - М., 1999. №1.
90. Ходорковская Е. Система сольмизации и звуковые аспекты доклассической модальной техники // Аспекты теоретического музыкознания / серия: Проблемы музыкознания. Вып.2. - Л., 1989. - С.51-60.
91. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. - СПб., 2001.
92. Шуранов В. Христианский идеал церковности как смысл и интонация духовной музыки Возрождения // Культура-Религия-Церковь. - Новосибирск, 1992. - С. 131-142.