

MUZYKA RENESANSU

WSTĘP

- renesans jest nowym prądem w literaturze, kulturze i sztuce
- w muzyce przypada on okres od ok. II połowy XV w. do końca wieku XVI
- wiąże się to z jednej strony ze stworzeniem w ośrodku burgundzkim nowej techniki – fauxbourdon (ok. 1430 r.), z drugiej zaś z powstaniem nowej formy – opery (ok. 1597 r.)
- swoją nazwę renesans otrzymał we Włoszech
- w dosłownym tłumaczeniu (rinascita) oznacza odrodzenie, obudzenie się, rozkwit
- treść tego terminu można pojmować różnie
- jako:
 - odrodzenie starożytności, ideałów i wartości tkwiących w sztuce antycznej Grecji i Rzymu
 - odrodzenie człowieka i kultury, co związane było z prądem zwanym humanizmem
 - rozkwit sztuki włoskiej
- w renesansie nastąpiło wyzwolenie się z więzów średniowiecznych tendencji i obyczajowych konwencji
- zwrócono uwagę na wszechstronny rozwój
- doceniano swobodę, radość życia oraz umiłowanie piękna
- często renesans określano jako „epokę, która dokonała odkrycia świata i człowieka”, „epokę o szczególnym zainteresowaniu człowiekiem”, „epokę ludzi uniwersalnych”, „odrodzenie ludzkości i przeszłości”
- zmiany ideologii spowodowane zostały przeobrażeniami społecznymi związanymi ze zmianą roli Kościoła, rozwojem miast i mieszczaństwa, odkryciami geograficznymi i epokowymi wynalazkami
- zerwano narzucone w poprzedniej epoce normy
- podstawą zainteresowań stał się człowiek będący ośrodkiem życia, myśli i sztuki
- o jego wartości miało decydować wykształcenie, zdolności, talent, wiedza i praca, a nie – jak dotychczas urodzenie
- twórcy przestali pracować anonimowo
- mogli cieszyć się sławą i swobodą twórczą, zaspakajając własne ambicje
- popierani byli przez silnych i bogatych mecenasów
- ważne znaczenie odegrał wynalazek druku z roku 1450 autorstwa Niemca Jana Gutenberga
- czcionka drukarska uległa modyfikacjom, głównie dzięki Włochowi Ottaviano Petrucciemu i już w 1501 r. wydane zostały pierwsze dzieła muzyczne
- przyczyniło się to do szerszego rozpowszechniania muzyki, jak również zdobywania większej sławy przez jej autorów
- już od XV w., kiedy zaczyna się powolne oddalenie od uniwersalnej, wspólnej dla wszystkich narodowych środowisk sztuki średniowiecznej, można zaobserwować zróżnicowanie

indywidualnego stylu poszczególnych artystów, a także znaczne różnice narodowościowe w sztuce poszczególnych krajów

- wzorem dla sztuki (podobnie jak i tematem badań naukowych) staje się natura: „Nie istnieje nic, co by było wyłącznie przyrodą albo wyłącznie sztuką. Każda rzecz ma na swój sposób udział w obu”
- artystów renesansu cechuje postawa dociekliwa, poznawcza, twórcza: „Żaden twór rzeźbiarstwa ani malarstwa, ani rzemiosła artystycznego nie powstaje bez umysłu; to umysł decyduje o nich wszystkich”
- typową dla nowej epoki treść reprezentuje w malarstwie portret, a w rzeźbie pomnik
- najczęściej przedstawiały one wizerunki osób wyróżniających się swoją pozycją społeczną, czyli papieży, kardynałów, biskupów, przedstawiciele bogatych rodów i mieszczan
- inspiracją dla nich była fascynacja człowiekiem
- poszukiwano nowych środków artystycznych
- studiowano anatomię, mając za podstawę rzeźbę antyczną, żywe modele i także sekcje zwłok – zabronione, lecz uprawiane w tajemnicy
- architekturę renesansową charakteryzują przede wszystkim prostota i harmonijne proporcje
- wzorując się na budownictwie rzymskim zaczerpnięto z niego szereg elementów konstrukcyjnych, takich jak: kolumny, półokrągłe łuki, sklepienia krzyżowe, kopuły, gzymsy, ornamenty z elementami roślinnymi i zwierzęcymi
- najbardziej typowe dla renesansu było budownictwo świeckie, przede wszystkim pałace i domy mieszczańskie
- stanowią one przykłady renesansowej harmonii, wspaniałej równowagi pomiędzy wysokością, szerokością i długością, podziału linii i płaszczyzn w oparciu o prawa matematyczne

OGÓLNE CECHY MUZYKI RENESANSU

- w zakresie muzyki zainteresowanie kulturą antyczną nie było w renesansie całkowicie nową ideą
- w epoce średniowiecza wykorzystywano teorię grecką, która stanowiła punkt odniesienia wszelkich rozważań, ale także była impulsem i motywacją dalszych dociekań i ustaleń teoretycznych
- jednak tylko ta sfera – dziedzina teorii – mogła być przedmiotem ponownego „odrodzenia” w epoce renesansu
- ograniczona ilość muzycznych kompozycji antycznych i sposób ich zanotowania mogą jedynie posłużyć jako dowód istnienia muzyki, a nie jako źródło do poznania warsztatu kompozytorskiego
- w renesansie muzykę zaczęto uważać za sztukę, a nie jak dotąd wyłącznie za naukę
- powoli zmieniają się też stosunki między kompozytorami a teoretykami
- nieaktualne staje się wzorowanie muzyki na teorii
- teraz teoria miała stać się odzwierciedleniem muzyki
- uważano, że kompozytor powinien naśladować w muzyce harmonię i proporcje
- powinien posługiwać się regułami matematyki, dopiero wtedy osiągnie doskonałość
- wielokrotnie zwracano uwagę na wartość muzyki
- pisano o zawartych w niej przyjemnościach zmysłowych

- przypomniano także o oddziaływaniu muzyki na psychikę ludzką, podobnie jak w greckim etosie
- uważano, że za pomocą muzyki można kształtować osobowość i wpływać na całokształt działalności człowieka
- duży wpływ na rozwój muzycznego stylu renesansowego miała estetyka naśladownictwa dźwiękowego, zwana imitazione della natura
- początkowo naśladowano kukanie kukułki, szczekanie psów, odgłosy polowań, później także głosy innych ptaków, sceny batalistyczne
- treść utworów ściśle wiązano z tekstem muzycznym, do czego służył bogaty zasób środków zwanych figurami retoryczno-muzycznymi
- przykładem może być figura fuga – oznaczająca przede wszystkim ucieczkę, gonitwę; tirata – pod postacią biegnika określająca rzut, pocisk, błyskawicę; circulatio, która za pomocą falującej linii melodycznej miała ilustrować krążenie
- ważną rolę w zakresie figur retoryczno-muzycznych odegrała również chromatyka, będąca nośnikiem wyrazu muzycznego
- wykorzystywana była szczególnie w celu podkreślenia negatywnych uczuć, związanych z cierpieniem i bólem
- chromatyka jednocześnie zanurzyła diatonikę systemu modalnego, co związane było z odrodzeniem się starożytnego systemu dźwiękowego
- figury retoryczno-muzyczne stworzyły specyficzny język muzyczny zrozumiały głównie dla twórców i wykonawców oraz dla grupy wtajemniczonych słuchaczy
- wielokrotnie podważano ich walory estetyczne, w szczególności zaś walory środków onomatopeicznych
- w renesansie występowały one jednak powszechnie, rozwijając się aż do XVIII w.
- w renesansie znacznie bogatsza stała się mapa ośrodków muzycznych, w których działało wielu wybitnych kompozytorów
- należy zaliczyć do nich: Niderlandy, Włochy, Francję, Anglię, Niemcy, Hiszpanię i Polskę
- w renesansie silnie rozwija się nurt laicyzacji kierujący zainteresowania w krąg muzykowania świeckiego
- w dużym stopniu miało to charakter towarzyski i amatorski
- widać to szczególnie w formach wywodzących się z rycerskich tradycji średniowiecza, takich jak XVI-wieczne pieśni wokalne-instrumentalne: włoskie canzony, canzonetty, frottole, villanelle, francuskie chansons programowe czy hiszpańskie vilancico
- widoczne jest tu ściśle powiązanie muzyki z najwybitniejszą poezją odrodzenia
- pod koniec XV w. zachodzą poważne zmiany w dotychczasowym instrumentarium
- dużą rolę zaczęły odgrywać instrumenty akordowe – lutnia, szpinet, pozytyw, klawikord, klawesyn
- w momencie pojawienia się instrumentalnych kompozycji zespołowych, popularne stały się obsady chóralne jednorodnych grup instrumentów, budowanych w wielkościach odpowiadających skalom głosu ludzkiego (zarówno dętych, jak i strunowych)
- z końcem XVI w. wykształciły się samodzielne formy instrumentalne: ricercar i canzona

- powstały one poprzez przeniesienia (transkrybowania) na grunt muzyki instrumentalnej wokalnego motetu i chanson
- ricercar stał się wstępną formą barokowej fugi, canzona natomiast – sonaty
- w okresie renesansu zapoczątkowano również suitę, zestawiając obok siebie w pary dwa, a nawet trzy kontrastowe tańce
- w harmonii podstawą nadal jest system tonalny oparty o średniowieczne modi
- na jego gruncie pojawia się nowa 4-głosowa koncepcja akordowa, w której podstawę stanowi głos basowy
- na gruncie niektórych form ilość głosów zostaje wyraźnie zwiększona (do 5 do 12 i więcej)
- czasem łączy się w dwa lub trzy chóry wielogłosowe
- charakterystyczne jest również operowanie zmienną ilością głosów
- kompozytorzy stosowali w ramach jednego utworu muzycznego różną ilość głosów
- miało to za zadanie wprowadzenie większego kontrastu między odcinkami kompozycji, jak również wiązało się z eksperymentami w zakresie kolorystyki
- w II połowie XVI w. zasadą staje się pięciogłos
- w chórach śpiewali wyłącznie mężczyźni (klerycy, księża, mnisi, pomocnicy kościelni) i chłopcy
- Kościół nie dopuszczał kobiet do udziału w zawodowych zespołach uprawiających muzykę religijną
- w utworach 2-głosowych głos najniższy (tenor) wykonywali mężczyźni, głos wyższy (discantus) – chłopcy
- w 3-głosie mężczyźni wykonywali dwa najniższe głosy (tenor i kontratenor), w 4-głosie – trzy najniższe głosy (bas, tenor, alt)
- czasem obsadzano głosy nieco inaczej, np. chłopcy śpiewali sopranem i altem lub zamiast nich występowali falseci
- zgodnie z dzisiejszą terminologią ówczesne określenia głosów męskich: bas, tenor i alt, odpowiadają współczesnym basowi, barytonowi i tenorowi
- gdy obsada kapeli wokalnej nie była pełna, głos brakujący zastępowano instrumentem
- praktyka wykonawcza pozwalała także na dublowanie głosów wokalnych przez instrumenty
- pod względem ilości wokalistów kapele XVI w. były niewielkie, niektóre nawet obsadzone solistycznie
- inne stanowiły niewielką obsadę chóralną
- utwory zapisywano przede wszystkim za pomocą notacji menzuralnej białej
- umieszczano je w księgach głosowych zawierających partie poszczególnych głosów
- utwory instrumentalne notowano w tabulaturach
- był to specyficzny system notacyjny, który powstał specjalnie dla muzyki instrumentalnej
- ze względu na wysokie kwalifikacje muzyków, uważano za zbędne wypisywanie w nutach określeń wykonawczych
- na przestrzeni całego utworu obowiązywało stałe tempo
- podobnie dynamika nie była urozmaicona

- przeważnie utrzymana była na poziomie naszego mezzo forte z niewielkim wzmocnieniem lub osłabieniem
- nie używano jeszcze kreski taktowej
- nowy styl, ożywienie twórczości muzycznej znalazły natychmiast oddźwięk w licznie powstających traktatach teoretycznych
- przede wszystkim poddawano w nich rewizji dotychczasowe poglądy
- do najważniejszych muzycznych teoretyków renesansu należą: Johannes Tinctoris, Nicola Vincentino oraz Gioseffo Zarlino

SZKOŁA FRANKO-FLAMANDZKA

- jest to grupa kompozytorów działająca na obszarze obejmującym dzisiejszą Belgię, Holandię i północno-wschodnią Francję
- działali oni w okresie od II połowy XV w. do końca wieku XVI
- obejmuje ona cztery generacje kompozytorów, a do najważniejszych należą:
 - I generacja: Johannes Ocheghem, Jacob Obrecht
 - II generacja: Josquin des Pres, Pierre de La Rue, Heinrich Isaac
 - III generacja: Nicolas Gombert, Adrian Willaert, Jacob Arcadelt, Clemens non Papa
 - IV generacja: Orlando di Lasso, Cipriano de Rore
- przedstawiciele szkoły franko-flamandzkiej uprawiali styl zwany wokalną polifonią imitacyjną
- stał się on najważniejszym nurtem muzyki europejskiego renesansu
- polegał na prowadzeniu jednocześnie kilku, najczęściej czterech równoważnych linii melodycznych, przy czym melodia podawana w jednym głosie podejmowana była także przez inne głosy (co nazywano naśladownictwem lub imitacją)
- obok tak prostej imitacji pojawia się także technika przeimitowania, zwana inaczej syntaktyczną
- polegała ona na wprowadzaniu odcinków imitacyjnym, odpowiadającym określonym wierszom lub całym zmianom tekstu słownego
- w ramach nowego stylu kompozytorzy franko-flamandzcy wykształcili przede wszystkim fakturę czterogłosową, zastępując nią panujący dawniej trygłos
- oczywiście nie oznaczało to rezygnację z trój- i dwugłosu, które nadal funkcjonowały
- pojawiały się również utwory o większej ilości głosów, np. 5, 6, 8, 12
- zasługą kompozytorów szkoły franko-flamandzkiej było również „zwokalizowanie” faktury
- obowiązujące wcześniej szeroko rozpięte linie melodyczne obejmowały często zbyt duży ambitus, co było niewygodne dla śpiewaków
- zaczęto więc w konstrukcji melodii unikać trudności intonacyjnych
- omijano interwały zwiększone, zmniejszone, przekraczające odległość kwinty
- frazy melodyczne uzyskiwały taki kształt, by mogły być wykonane na jednym oddechu
- rola instrumentów nadal była ograniczona do dublowania głosów wokalnych
- podstawowymi gatunkami muzycznymi stosowanymi przez kompozytorów franko-flamandzkich były msza i motet

Msza

- forma ta w okresie renesansu ulega znacznym przeobrażeniom
- w I połowie XV w. dominującym układem był trzygłos, po 1540 r. natomiast zdecydowaną przewagę zyskał czterogłos
- nie stroniono przy tym od większej ilości głosów
- podstawą mszy jest nadal ordinarium missae obejmujące: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus (Benedictus i Sanctus traktowano czasem łącznie) Agnus Dei
- obok pełnego cyklu pojawia się także tzw. missa brevis (z łac. msza krótka), w której opracowane są jedynie wybrane części, najczęściej Kyrie i Gloria, rzadziej Gloria i Credo
- popularność mszy wpłynęła na powstanie wielu jej rodzajów
- na czoło wysuwa się przede wszystkim msza wykorzystująca cantus firmus
- cantus firmus pochodził zarówno z chorału gregoriańskiego, pieśni religijnych, jak i z form świeckich, np. chanson
- bardzo popularną melodią, wykorzystywaną w mszach jest pieśń francuska „L’Homme arme”
- jeśli melodia wykorzystana w mszy stworzona została wcześniej, otrzymywała nazwę „cantus prius factus” (łac. „melodia uczyniona wcześniej”)
- początkowo cantus firmus wprowadzano w długich wartościach rytmicznych, później rytmizowano wartości w taki sposób, by ta melodia nie różniła się od głosów kontrapunktujących, czyli towarzyszących tej melodii
- umieścić ją można było w różnych głosach
- gdy występowała wyłącznie w głosie tenorowym, utwór nosił nazwę „msza tenorowa”
- jako cantus firmus mogła służyć cała melodia, jej fragmenty bądź jedynie początkowa fraza
- niekiedy cantus firmus dzielony był na odcinki, które wykorzystywane były w kolejnych częściach mszy
- wykorzystywanie całego cantus firmus, dodatkowo w tenorze widoczne jest to szczególnie w twórczości kompozytorów franko-flamandzkich z I generacji: Ockeghema i Obrechta
- wśród nazw kompozycji mszalnych spotykamy określenie missa sine nomine (łac. „msza bez nazwy”)
- dotyczy ona mszy zbudowanej na oryginalnej melodii pochodzącej z inwencji kompozytora
- osobną grupę mszy stanowiły msze zwane parodiowanymi (missa parodia)
- zasadą mszy parodiowanej jest wykorzystanie istniejącej kompozycji
- podstawą dla nich były kompozycje wielogłosowe, zwłaszcza madrygały, motety, chanson
- stanowiły one twórczość innych kompozytorów lub twórczość własną
- nie oznaczało to dosłownego, mechanicznego cytowania całego utworu
- zazwyczaj korzystano jedynie z początkowych motywów i dopiero wtedy przetwarzano za pomocą najrozmaitszych środków konstrukcyjnych
- w ten sposób missa parodia stanowiła rodzaj formy wariacyjnej
- począwszy od Josquina des Pres pojawia się msza przeimitowana
- występuje ona szczególnie często w twórczości Nicolasa Gomberta

- w efekcie zastosowania tej techniki następowała eliminacja długonutowego cantus firmus i ujednoczenie rytmiczne wszystkich głosów
- w twórczości Johanna Ockeghema pojawiają się po raz pierwszy w historii muzyki wielogłosowe opracowania requiem (missa pro defunctis)
- była ona połączeniem części stałych i zmiennych
- ze względu na duże rozmiary tekstu kompozytorzy nie zawsze opracowywali wszystkie części requiem
- niektóre opracowywane były jednogłosowo, inne wielogłosowo

Motet

- obok mszy niezwykle popularnym gatunkiem muzycznym stał się motet
- znany już w muzyce średniowiecznej, teraz pojawia się w nowej postaci
- staje się utworem a cappella o treści religijnej
- teksty pochodziły z psalmów, hymnów, sekwencji, lamentacji, pieśni maryjnych
- pierwsze ich słowa stanowiły tytuły utworów
- na muzyczną formę utworu miała wpływ budowa tekstu słownego
- jednak pod względem formy można wyróżnić motety jedno-, dwu- i wieloczęściowe (najrzadsze)
- w okresie renesansu najbardziej popularna była jednak budowa dwuczęściowa
- każda z części zakończona była samodzielną kadencją
- pomiędzy częściami widoczny był często kontrast fakturalny:
 - I część (prima pars) – polifonia imitacyjna
 - II część (secunda pars) – technika nota contra notam
- motety pisano na 2, 3, 4 i więcej głosów, a także na chóry
- zakres środków harmonicznyc i polifonicznyc uzależniony był w dużym stopniu od tekstu słownego, zgodnie z zasadami nauki o figurach retoryczno-muzycznych
- w renesansie rzadko pojawia się słowo „motet”
- zamiast niego używa się przede wszystkim określenia „cantiones”, „cantiones sacrae”
- kompozytorzy franko-flamandzcy początkowo kontynuowali tradycję motetu średniowiecza
- stosowali w nim długonutowy cantus firmus
- umieszczali go ponadto w tenorze
- z czasem cantus firmus mógł występować w innym głosie, a nawet wędrować z głosu do głosu
- brał jednocześnie udział w przebiegach imitacyjnych
- cantus firmus pojawiał się na samym początku kompozycji, w niektórych przypadkach z pewnym opóźnieniem (np. u Josquina des Pres)
- podobnie jak w przypadku mszy, także na gruncie motetu wykorzystywana była technika przeimitowania
- wykorzystywał ją Josquin des Pres i Nicolas Gombert
- różnica w traktowaniu tej techniki u obu kompozytorów polegała na tym, że motety Josquina des Pres wykazywały jasny podział wewnętrzny, głównie poprzez stosowanie zmiennej dyspozycji

głosowej, podczas gdy motety Nicolasa Gomberta odznaczały się brakiem wewnętrznych cezur i cięć

Kanon

- w twórczości kompozytorów franko-flamandzkich doszła to szczytu rozwoju forma kanonu
- jest to przykład na utwór, w którym przeprowadzona zostaje konsekwentna imitacja – od początku do końca utworu
- kanon występował jako samodzielna forma lub stosowany był wewnątrz innych form, np. motetu czy mszy
- występował często pod nazwą fuga
- obok dawnego kanonu 2-głosowego w unisonie zaczęły pojawiać się kanony 4-głosowe w interwałach od unisonu do nony
- mogły posiadać one jeden temat (kanon pojedynczy), lub dwa tematy (kanon podwójny), trzy tematy (kanon potrójny), cztery tematy (kanon poczwórny) – mówimy wówczas o kanonie wielorakim
- stosowano w nich znane środki polifoniczne, jak:
 - inwersja – temat imitowany jest przez kolejny głos w odwróceniu interwałów
 - rak (postać retrogradalna) – temat imitowany jest przez kolejny głos od ostatniego dźwięku do pierwszego
 - augmentacja – temat imitowany jest przez kolejny głos w wydłużonych wartościach
 - dyminucja – temat imitowany jest przez kolejny głos w skróconych wartościach
- kanony o bardzo dużej ilości głosów były wyjątkiem
- należy do nich m.in. kanon „Deo gratias” przeznaczony na 36 głosów

SZKOŁA RZYMSKA

- muzyczna szkoła rzymska działała od XV w. do połowy XVIII w.
- obejmuje swym zasięgiem kilka generacji kompozytorów
- działali oni bezpośrednio pod wpływem zaleceń papieskich
- wykształcili oni nowy styl, zwany *osservato*, czyli „surowy”
- był on wierny podstawowej tradycji kościelnej
- określa się go też mianem zachowawczego, gdyż wnosił wiele zakazów i ograniczeń
- jego cechy to:
 - monumentalizm, co widać w rozbudowanej obsadzie głosowej
 - kontemplacyjność
 - prostota melodyczna, pozbawiona ozdobnych melizmatów
 - prostota rytmiczna i harmoniczna
 - brak dysonansów
 - uproszczenie skomplikowanych struktur polifonicznych
 - wyważona proporcja pomiędzy polifonią i homofonią

- w ramach stylu *osservato* uprawiano wyłącznie muzykę wokalną a *cappella* i przede wszystkim takie formy jak: mszę, requiem, motet

Giovanni Pierluigi da Palestrina

- najwybitniejszym kompozytorem szkoły rzymskiej był Giovanni Pierluigi da Palestrina
- komponował prawie wyłącznie religijne utwory wokalne a *cappella*, a jego życie toczyło się w orbicie Kościoła
- wykorzystał on wszystkie zdobycze muzyki renesansu, w szczególności osiągnięcia szkoły franko-flamandzkiej
- doprowadza do mistrzowskiej perfekcji styl *osservato*
- zrezygnował z chromatyki, odgrywającej u innych kompozytorów w tym czasie ogromną rolę, na rzecz prostej, diatonicznej, surowej melodyki
- przez wielu uważany był za najdoskonalszego kompozytora renesansu
- zwano go „księciem muzyków” i taki też napis znajduje się na jego nagrobku
- w epokach późniejszych określano go jako „Bacha renesansu”
- na soborze trydenckim ogłoszono styl palestrinowski za oficjalny styl Kościoła, który obowiązywał jako wzór do XIX w.
- w związku z tym Palestrina otrzymał honorowy tytuł „kompozytora kapeli papieskiej”
- do najważniejszych kompozycji Palestriny zaliczyć należy:
 - msze: „Missa Papae Marcelli”, „Tu es Petrus”, „Ad fugam”, „L’homme arme”
 - cykl motetów „Canticum canticorum”
 - hymny i lamentacje

SZKOŁA WENECKA

- obok Rzymu, gdzie starano się stworzyć klasyczny wzorzec muzyki, na czoło wysunęła się Wenecja
- muzycy tej szkoły skupili się wokół Bazyliki św. Marka
- posiadał on dwunawową budowę, tak więc istniała możliwość rozwijania techniki polichóralnej
- wymagała ona podzielenia zespołu wykonawczego na kilka grup (zwykle 2 lub 3, później także 4) śpiewających i grających na przemian, a umieszczonych w różnych, odległych od siebie punktach kościoła
- w ramach tej techniki rozwinięto potęgę brzmienia
- ważne stały się również możliwości kolorystyczne, np. bardzo popularne „echo”
- w ramach techniki polichóralnej wykształcił się także styl zwany *concertato*
- polegał on na współdziałaniu i współzawodniczeniu poszczególnych zespołów wokalnych i instrumentalnych
- jednocześnie usamodzielnily się partie instrumentalne, dawniej ograniczone do zdwajania głosów wokalnych
- doszło także do krystalizacji szeregu form instrumentalnych, przede wszystkim: *toccaty*, *ricercaru*, *canzony*

- do głównych kompozytorów szkoły weneckiej należą: Adrian Willaert, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli

ŚWIECKA TWÓRCZOŚĆ WOKALNA

- w renesansie nastąpił wyraźny przełom ideologiczny
- intensywnie rozwija się muzyka świecka
- szczególnie widoczne jest to na terenie Włoch i Francji
- muzyka świecka związana jest przede wszystkim z rozwojem różnych gatunków pieśni
- teksty słowne wykorzystywane przez kompozytorów posiadały bardzo nierówny poziom artystyczny
- obok Petrarke, poetów antycznych Wergiliusz, Owidiusza, Horacego sięgano do tekstów amatorów, tekstów ludowych
- na czoło wysuwa się przede wszystkim tematyka miłosna, czasem frywolna, żartobliwa, o odcieniu satyrycznym
- od tekstu poetyckiego zależała muzyczna budowa pieśni i w związku z tym była niezwykle zróżnicowana

Włochy

- najczęściej pieśni włoskie określano nazwami: frottola, villanella, canzonetta, oznaczającymi różne formy poetycko-muzyczne

Frottola

- uprawiana była przede wszystkim w XV w. i na początku XVI w.
- posiadała zwykle tekst sentymentalny, a czasem frywolny
- najczęściej pisana była na 3 i 4 głosy
- odznaczała się fakturą akordową
- widoczne były w niej wyraźne związki z muzyką ludową
- najczęściej wykorzystywana była w niej budowa zwrotkowa

Villanella

- wykształciła się w XVI w.
- stanowiła odmianę frotolli
- tematyka nawiązywała do popularnych śpiewów karnawałowych
- stałą zasadą była budowa zwrotkowa

Canzonetta

- zyskała popularność w II połowie XVI w.
- pod tą nazwą istniała wysoko rozwinięta artystyczna forma poetycka
- nie miała nigdy ustalonej budowy, ilości wersów tekstu słownego w zwrotce czy ustabilizowanego rytmu
- zwykle zwrotki poetyckie były szeroko rozbudowane, sięgające do kilkunastu wierszy
- w związku z powyższym kompozytorzy czasem rezygnowali z opracowania wszystkich wierszy tekstu

- najwybitniejszymi kompozytorami pieśni włoskich byli Bartolomeo Tromboncino i Marco Cara

Francja

-liryka wokalnie-instrumentalna rozwijała się we Francji dwoma nurtami

- reprezentowały one dawne i nowe tradycje

- dawne wzory widoczne były w kontynuacji średniowiecznej pieśni z akompaniamentem instrumentalnym, najczęściej lutni

- obok pieśni wykorzystującej tradycyjne wzory pojawiła się w muzyce francuskiej nowa pieśń

- oparta była ona na zasadach renesansowego stylu a cappella

- przeważnie oparta była na czterogłosie i wykonywana przez niewielki zespół, składający się z 10 do 20 śpiewaków

- ze względu na fakturę wyodrębniły się 2 typy pieśni: homofoniczna i polifoniczna

- pieśń homofoniczną charakteryzowała identyczna rytmika i ten sam sposób traktowania tekstu słownego we wszystkich głosach

- występowała tu konstrukcja akordowa między głosami

- pieśń polifoniczna odznacza się brakiem symetryczności, jasności podziału, czego przyczyną staje się linearyzm, imitacja i zazębianie się fraz

- brak jest w tych kompozycjach wyraźnych cesur czy wcięć

- często spotykanym zjawiskiem na gruncie pieśni polifonicznej jest onomatopeja

- polega ona na odpowiednim doborze samogłosek, spółgłosek, sylab i wyrazów, w celu naśladowania zjawisk dźwiękowych, czemu towarzyszy odpowiednia oprawa muzyczna

- ten typ pieśni określa się mianem programowej

- wiąże się ona z zamiłowaniem kompozytorów francuskich do naśladownictwa

- najwybitniejszym przedstawicielem polifonicznej pieśni programowej był Clement Jannequin

- skomponował on ponad 300 pieśni

- spośród pieśni programowych największą popularność zdobyły: „La guerre” („Wojna”), „La Chasse” („Polowanie”) oraz „Chant des Oiseaux” („Śpiew ptaków”)

Madrygał

- forma ta prawie zniknęła w XV w.

- pojawił się ponownie około 1530 r. i bardzo szybko zyskał ogromną popularność

- uprawiał go niemalże każdy włoski kompozytor

- przeważała w nim tematyka miłosna i uczucia z miłością związane, m.in. cierpienie miłosne, pragnienie śmierci, radość, złość, zazdrość

- w rozwoju madrygału teoretycy wyróżniają 3 fazy:

I faza:

- jest to tzw. madrygał wczesny

- tworzony był w latach 1530-1550

- madrygał ulegał wtedy wpływom frottoli, co widać w jego budowie zwrotkowo-refrenowej

- opierał się na schemacie ABA lub ABA₁

- najczęściej jest on wówczas 4-głosowy
- odznacza się fakturą homofoniczną
- wykorzystywana była technika nota contra notam
- melodia główna umieszczona jest w głosie najwyższym
- dominowało wykonanie wokalne a cappella
- utwory tego typu tworzyli m.in. Constanzo i Sebastiano Festa, Philippe Verdelot i Jacob Arcadelt

II faza:

- jest to madrygał klasyczny
- - tworzony był w latach 1550-1580
- madrygał przechodził wówczas zasadnicze przeobrażenia
- z motetu zostaje przeszczepione na jego grunt polifonizowanie
- kompozytorzy ograniczali udział imitacji albo do początkowego fragmentu utworu, albo stosowali imitację syntaktyczną (przeimitowanie)
- zostaje zwiększona ilość głosów do pięciu
- pojawia się bogata chromatyka oraz naśladownictwo natury
- głównymi przedstawicielami tej odmiany madrygału byli: Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Andrea Gabrielli, Giovanni Palestrina

III faza:

- jest to madrygał późny
 - tworzony był w latach 1580-1620
 - pogłębia się wówczas stosowanie środków polifonicznych, których zakres się rozszerza
 - chromatyka przybiera wyrafinowaną postać
 - nastąpił w nim rozwój retoryki muzycznej
 - madrygały te komponowali: Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi
- w zakresie zasad konstrukcyjnych u obsady wykonawczej utworu można wykazać następujące typy madrygału:
- a) pieśniowy – czytelna faktura utworu, elementy taneczne w warstwie rytmicznej
 - b) motetowy – imitacje prowadzące czasem do zagęszczenia polifonii; przejawem oddziaływania motetu było również stosowanie budowy 2-częściowej: pars prima (część pierwsza) i pars secunda (część druga)
 - c) dialogowany – wykorzystywanie techniki polichóralnej i efektu echa
 - d) deklamacyjny – elementy recytacji tekstu słownego
 - e) koncertujący – obecność techniki koncertującej
 - f) dramatyczny – głosy reprezentowały poszczególne postaci; inaczej madrygał dramatyczny określany jest mianem komedii madrygałowej