

БАРОККО. Слово "барокко" происходит от итальянского "barocco", означающего "причудливый, странный", хотя, возможно, "пышный, изобильный" будет лучшим вариантом перевода, более точно отражающим смысл. Использование этого термина началось в 1860-х годах для описания богато украшенных религиозных и общественных зданий в Италии, Германии и Австрии, построенных в XVII-XVIII веках. Позднее, в начале 1900-х годов термин "барокко" стал применяться к музыке XVII-го и начала XVIII-го века, и сегодня термин "барокко" указывает на четко определенные типы и жанры музыки, возникшие около 1600 г. и развивавшиеся примерно до 1750 г.

Эпоха барокко отвергает естественность, считая её невежеством и дикостью. Не случайно, в то время женщина, чтобы соответствовать критериям красоты, должна была быть неестественно бледной, в вычурной прическе, в тугом корсете и в огромной юбке, а мужчина в парике, без усов и бороды, напудрен и надушен духами.

Типичными специфическими чертами эпохи можно считать:

·Усиление религиозной тематики.

·Повышенная эмоциональность. Как известно, в эпоху барокко мировоззрение человека не просто было расколото, но окончательно потеряло цельность и гармоничность. Мировоззрение, мироощущение человека постигло глубину, внутреннюю противоречивость бытия, человеческой жизни, мироздания.

·Большое значение иррациональных эффектов, элементов.

·Яркая контрастность и эмоциональность образов.

·Динамизм.

·Тяготение к обобщающим и связывающим формам – создание циклических форм (соната, концерт), многочастных произведений (опера).

Музыка эпохи барокко часто противоречива, но, тем не менее, эти антиномии умудрялись сосуществовать между собой:

1) жанрово-танцевальное начало, вплоть до звукоизобразительной программности («Времена года» Вивальди) и духовное, обращенное к религиозным идеям (кантаты Баха и другие его произведения, кантаты Букстехуде).

2) мажор и минор (заслуга барокко в выделении этих двух противоположных ладов).

3) гигантские композиции («Страсти», Мессы, оратории...) и лаконичные номера.

4) чередование разнохарактерных частей (в сюитах, концертах, операх).

5) двойственность отношения к художественному пространству, ясность, рациональность и одновременно иррациональность, размытость. Пространство барокко в музыке имеет вертикальные ориентиры; главные виды движения в нем — подъем к небу или спуск в ад. В теории музыкальной риторики это выражается фигурами подъ-

ема и спуска. Например, a-moll прелюдия из II тома ХТК символизирует блуждание по лабиринтам пространства, по искривленным лабиринтам нечистой совести грешников. Фуга — как приговор, как грозный жест Верховного Судии на Страшном Суде, указывающий вниз, после чего начинается стремительное падение, крушение. Следовательно, мир физический оказывается внутри человека. Человек и мир предстает как одно целое.

6) время, отражающее непостоянство, изменчивость мира. Характерная деталь музыки барокко — отсчет мгновений, неизменно пульсирующий ритм, который часто сочетается с извилистым ритмическим рисунком. Музыка барокко создала и особый тип контраста: время текущее, изменяющееся (время человеческой жизни) и время застывшее (время вечности): контраст темпов в многочастных произведениях; жанры вариаций на неизменный бас, хоральные прелюдии...

7) хаос — порядок. Из пестрого разнообразия барочных жанров заметно выделяется жанр прелюдии (фантазии, токкаты) и фуги. Он не вышел за пределы эпохи, в то время как остальные жанры жили и изменялись еще несколько столетий. Суть цикла в противопоставлении двух принципов мышления: импровизация, непостоянство мира и человека в 1 части и размеренность, упорядоченность, регулярность, монотонность во второй.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА БАРОККО

Вокальная музыка, которая преобладала в эпоху Ренессанса, постепенно вытеснялась инструментальной музыкой. Понимание, что музыкальные инструменты должны объединяться неким стандартным образом, привело к возникновению первых оркестров.

Излюбленными музыкальными инструментами становятся клавесин и орган. Именно эти инструменты сумели лучше других выразить сам дух этой глубокой и неуравновешенной эпохи. Стремление к бесконечному непрерывному звучанию органа сочеталось в музыкальном быту с отрывистым, все время прерывающимся звуком клавесина.

В эпоху Барокко многие инструменты достигли пика своего развития. Органы, построенные немцами Арпом Шнитгером и Готфридом Зильберманом, были и до сих пор остаются лучшими инструментами. Орган переживает свой взлет именно как культовый инструмент. Церковь мыслит его средством для сплочения прихожан во время совместного пения. Именно так чаще всего использовался орган во время богослужений в Германии баховского времени. Инструмент, прекрасно имитирующий мощное хоровое звучание, помогал прихожанам петь хоралы. А чтобы напомнить им мотив хорала перед пением, органист играл хоральную прелюдию.

Иное дело клавесин. Это инструмент светского придворного этикета. И воспринимался клавесин в качестве камерного, личного, чуть ли не интимного инструмента.

Клавесин быстро становится концертирующим инструментом. Его острый, резкий звук хорошо сочетался и с мягким звучанием деревянных духовых и с певучим звуком струнных. На нем было удобно показывать и подчеркивать ритм.

Практически во всех европейских странах сформировались свои клавирные школы. Во Франции приемы и стиль галантной клавесинной игры перешли на этот инструмент от исполнителей на лютне. Главной во французской клавесинной школе стала танцевальная музыка, которая быстро оформилась в строго выверенную последовательность танцев и инструментальных картин, получив название французской сюиты (*ordre* - "порядок"). Создателем нескольких больших циклов таких сюит стал Ф. Куперен, музыка которого отличается необычайной точностью в передаче явлений окружающего мира.

Дж. Фрескобальди и Д. Скарлатти - крупнейшие представители итальянской клавесинной школы. Кстати показательно, что многие композиторы работали одинаково плодотворно и для клавесина и для органа, перенося приемы исполнения на одном инструменте в музыку для другого инструмента. Так Дж. Фрескобальди был известен своими вдохновенными органными и клавирными импровизациями. А Д. Скарлатти вошел в историю музыки как тонкий мастер старинной клавирной сонаты.

Скрипки и другие струнные инструменты, созданные в эпоху Барокко итальянскими мастерами, и сейчас обладают неповторимым звучанием и являются мечтой многих профессиональных музыкантов. Домашние, а потом концертные клавишные инструменты являются примером того, как музыкальный инструмент сначала исчезал, потом модифицировался и вновь возвращался. Широко распространённый клавесин в эпоху Барокко начал сменяться первыми фортепиано, которые также изготавливал друг И.С.Баха органостроитель Готфрид Зильберман.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЭПОХИ БАРОККО

В музыкальном искусстве XVII в. начинается как бы с решительного перелома, с бескомпромиссной борьбы против полифонии строгого стиля. В это время было провозглашено рождение нового стиля - монодии с сопровождением, гибко следующим за поэтическим словом. В результате, динамичнее становится музыкальный язык, обновляется музыкальное искусство, порождающее новые творческие искания.

В эпоху барокко произошел взрыв новых стилей и технологий в музыке. Дальнейшее ослабление политического контроля католической церкви в Европе, которое началось в эпоху Возрождения, позволило процветать нерелигиозной музыке.

Театральная музыка обслуживала, в основном, верхи общественной иерархии, придавала им соответствующий вид. Инструментальная и танцевальная музыка все больше становилась чисто светской и все больше освобождалась от сословных различий. И, наконец, культовая музыка совмещала в себе черты и той и другой. Из театра культовая музыка восприняла большие вокальные формы и драматическое развитие сюжета. От инструментальной музыки - риторические фигуры и чисто музыкальные принципы развития музыкального материала.

Отражением этого деления в сфере музыкальных жанров стали: опера, fuga и оратория. Ораторию, в том числе и духовную (страсти, пассионы), современники часто воспринимали как оперу без костюмов и декораций. Впрочем, культовые оратории и пассионы звучали в храмах, где и сам храм и облачения священников служили и декорацией и костюмом.

Именно возникновение оперы в Италии открывает эпоху XVII в. в истории музыкального развития Западной Европы. Будучи новым синтетическим жанром, она была призвана воплотить идеал «нового стиля». Появление данного жанра было длительно и многосторонне подготовлено в художественной атмосфере Возрождения: увлечение образцами древнегреческой трагедии, пасторальные драмы, духовная опера Кавальери, мадригальная комедия (Веке “Тик-так-ток”), комедия масок, драматические спектакли, интермедии... Выдающимся оперным композитором был Клаудио Монтеверди, который углубил драматическую сущность нового жанра, обогатил полифонической традицией, средствами музыки показал многообразие человеческих характеров. В основу его опер положена драматическая мелодия (*concitato* - взволнованный стиль), сплавливающая речевые интонации, декламацию и вокал. Монтеверди включил в оперу симфонические эпизоды (увертюры), детально разрабатывал оркестровку, вводил новые технические приемы для большей выразительности: тремоло, пиццикато. Таким образом, Монтеверди явился смелым новатором, далеко опередивший современное ему музыкальное искусство. Его произведения: оперы «Орфей» на текст А.Стриджо (1607 г.), «Ариадна» на текст Ринуччини (1608 г.), «Коронация Поппеи» (1642 г.) и др.

С середины XVII в. намечается определенная колея развития оперного жанра, устанавливаются типы, разновидности, образуются школы:

1) Венецианская. Представителями новой школы стали Фр. Ковали, Марк А.Чести, Фр. Сократти, А. Сартаро, Дж. Лоренцо, Д.Фрески,...

Для их опер было характерно:

- а) античный, мифологический, исторический сюжет в свободной трактовке;
- б) захватывающее действие, любовные интриги;
- в) введение комических эпизодов;
- г) опора на арии, мелодии близки бытовым, народным;
- д) утрачивается виртуозность;
- е) изменяется функция речитативов - только связки между ариями;
- ж) большая роль оркестра. Увертюры программны, тематически связаны с оперой;
- з) утверждаются оперные декорации (Торелли).

2) Неаполитанская, во главе с А.Скарлатти. В его творчестве открылся жанр оперы-serio (серьезной оперы). Основные черты:

- а) Сюжет исторический, легендарный, античный, мифологический;
- б) стержень - любовная интрига;
- в) герои условны, главное не характер, а эмоции, данные в контрастах и противоречиях;
- г) главенствующее значение музыки;
- д) текст носит обобщающий характер;
- е) вырабатываются определенные типы арий: ария-жалоба, ария мести (гнева), героическая ария, пасторальная, бравурная,...
- ж) большая роль принадлежит оркестру. Индивидуализируются партии струнных и духовых, утверждается трехчастная увертюра - *simfonia*: 1ч-быстрая, 2ч - кантиленная, 3ч - моторная.

Следующим стоит упомянуть жанр оратории, зародившейся одновременно с оперой и кантатой, но в храме. Ее предшественницей стала литургическая драма. Развитие этого церковного действия шло в двух направлениях. С одной стороны, приобретая все более простонародный характер, она постепенно превратилась в комические представления. С другой стороны, стремление сохранить серьезность молитвенного общения с Богом все время толкало к статичности исполнения, даже при самом развитии к драматическому сюжету. Это и привело в конечном итоге к возникновению оратории как самостоятельного, сначала чисто храмового, а потом и концертного жанра.

В XVII столетии мы застаем уже два четко оформившихся вида оратории. Это оратория *volgare* - простонародная оратория, рассчитанная на широкую публику и близкая по стилю к ранней опере, и оратория *latina* - ученая оратория, ориентированная на ари-

стократов. Лучшие образцы оратории в первой половине XVII века создали Дж. Карисими, Д. и В. Маццокки, В. Грациани. Широко бытующие названия сочинений в жанре оратории во второй половине XVII века точно отражают двойственный характер культовой музыки барокко вообще: "componimento sacro", "cantata musicale", "dialogo", "dramma sacro", "dramma tragicum", "accademia spirituale". Известные композиторы А. Страделла, А. Скарлатти, Г.Ф. Гендель, выбирали преимущественно библейские сюжеты или сюжеты из житийной литературы. Образы их ораторий обычно сильно героизированы или мистически отрешены.

Драматургически номера ораторий XVII века распадаются на две группы. В первую попадают повествовательные разделы, которые обычно назывались *testo*, *textus*, *poeta*, *storico*, *historicus*. Уже отсюда понятно, что это были в основном речитативные номера. Номера же с чистой кантиленой обычно представляли собой развернутые арии в сопровождении *basso continuo*. В них проявляло себя отношение к только что рассказанному эпизоду сюжета. *Basso continuo* (ит. "непрерывный бас") представлял собой интереснейшую практику второй половины XVII-XVIII века. Это время музыканты часто так и называют "эпохой Генерал-баса". Технику называли еще "цифрованным басом", так как реальная нотная запись представляла две строчки - вокальную и басовую, с подписанными под нижней строкой цифрами, обозначающими тип того или иного аккорда. При исполнении музыкант (клавесинист или органист) рас-шифровывал эту цифрованную запись, переводя ее в ноты. При этом важен был лишь тип исполняемого аккорда, а вовсе не точное расположение в нем конкретных нот. Так, с одной стороны, исполнитель выполнял волю автора, а с другой, имел возможность в пределах данного аккорда свободно импровизировать.

Ведущим жанром в огромном творчестве Баха, одного из ярчайших представителей немецкого барокко, является духовная кантата. Первоначально этим термином (от итальянского *cantare* - "петь"), появившимся в Италии в XVII веке, обозначали чисто вокальную музыку, в отличие от сонаты (от итальянского *sonare* - "звучать"). В Германии, в отличие от Италии, долгое время бытовала исключительно духовная кантата. Тексты для своих сочинений немецкие композиторы заимствовали из Нового завета, протестантских хоралов. Иногда использовали и авторские поэтические тексты. Сами композиторы свои произведения кантатами не называли, предпочитая говорить о них, как о *Kirchenmusik* ("церковной музыке").

И.С. Бах создал пять больших годовых циклов кантат к разным датам протестантского церковного календаря. В этих произведениях для солистов, хора и органа (оркестра) напевные арии чередуются с речитативными диалогами и большими хоровыми построениями. Сам композитор тоже предпочитал не называть свои произведения кантатами. Так их называли в изданиях Баховского общества, основанного в Лейпциге в 1850 году. Сам же Бах именовал их "концертами", "мотетами", "диалогами", в зависимости от специфики композиции.

Драматургические принципы, выработанные в кантатах, Бах блестяще претворяет в мессах и "Страстях". "Страсти", или пассионы (от латинского *passionis* - страдание) - это храмовое действо, основанное на евангельском сюжете о страданиях и смерти Христа. В церковный обиход "Страсти" вошли в IV веке, как торжественное чтение мессы на страстной неделе. С XIII века "Страсти" уже исполнялись несколькими священ-

никами "по ролям". В XVII веке появились оригинальные "Страсти", в которых канонический евангельский текст был дополнен протестантскими песнопениями и свободными поэтическими фрагментами. При этом устанавливается их роль и место в общей композиции.

Основной сюжет, выраженный в евангельских стихах, речитативом рассказывает солист. Главные действующие лица, такие как Иисус, Петр, Пилат, так же вступают в речитативные диалоги. Хор выражает, как правило, сочувственное отношение толпы к происходящему. Солисты в ариях выказывают личное отношение к тому или иному эпизоду. И наконец, хор временами исполняет подобающий моменту трагедии хорал, поднимая рассказываемое событие до вселенского масштаба.

Фуга. Эта музыкальная форма вобрала в себя все полифоническое богатство, накопленное музыкальным Средневековьем и Возрождением. Потому, с одной стороны, это полифоническая форма, где ясная, четкая по структуре тема попеременно повторяется в разных голосах, ни один из которых не выделен. Но, с другой стороны, это форма уже перешагивает в гомофонно-гармоническую музыку, так как голоса сопровождения темы выстраиваются по законам чередования гармоний. Это объясняет тот факт, что полифоническая музыка Возрождения воспринимается нами сегодня с некоторым трудом, тогда как полифоническая музыка барокко - легко. В отличие от "строго полифонического стиля" Возрождения полифония барокко получила наименование "свободной полифонии".

Свой классический период фуга переживает в середине XVII века в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. К этому времени складываются основные конструктивные части фуги. Классическая фуга состоит из трех разделов: экспозиционного (лат. *expositio* - "изложение, показ"), развивающего и завершающего. Наиболее четок по строению экспозиционный раздел. Здесь тема фуги (обычно очень краткая выразительная мелодия), потом к ней присоединяется противосложение. Так голоса один за другим вступают в общее звучание. Постепенное вступление голосов и составляет экспозицию фуги. Затем, в развивающем разделе, тема проводится в разных голосах и в разных видах. Тема может звучать увеличенными длительностями, задом наперед (ракоход) или вверх ногами (инверсия). Но при этом чуткий композитор всегда оставляет характерные признаки темы вполне узнаваемыми для слушателя. Завершается же фуга разделом, в котором в измененном виде повторяется экспозиция.

Однако такую композицию мы уже встречали в строгой полифонии Возрождения, где весь эффект тоже был основан на постоянном звучании короткой темы в разных голосах. Однако там голос, ведущий тему, не получал никакого преимущества перед другими и тема должна была скорее угадываться слушателем, чем реально подчеркивалась композитором. Теперь же тема специально выделяется из массы сопровождения. Голоса же сопровождения мастерски составляют строго последовательно чередующиеся гармонии. Кроме того, в фуге есть целые построения, где тема не звучит. Здесь слушатель как бы отдыхает от постоянного и назойливого звучания темы. Эти построения, как правило, не содержат ясно выраженного тематического материала и являются лишь орнаментированной гармонической последовательностью.

Форма фуги в качестве высочайшей музыкальной формы барокко могла использоваться композиторами практически во всех жанрах музыки от небольших хоральных прелюдий до грандиозных ораториальных хоров.

Один из самых важных типов инструментальной музыки, который появился при барокко был концерт. Изначально концерт появился в церковной музыке в конце эпохи Возрождения, и вероятно это слово имело значение «контрастировать» или «бороться», но в эпоху Барокко он утвердил свои позиции и стал самым важным типом инструментальной музыки.

Двумя из самых великих композиторов концертов того времени были Корелли и Вивальди. Они установили и упрочили концерт как способ продемонстрировать всё мастерство солиста.

В начале эпохи Барокко, приблизительно в 1600 году, в Италии композиторами Кавалери и Монтеверди были написаны первые оперы, сразу получившие признание и вошедшие в моду. Основой для первых опер были сюжеты древнегреческой и римской мифологии.

Будучи драматической художественной формой, опера поощряла композиторов воплощать новые способы иллюстрировать эмоции и чувства в музыке; фактически, воздействие на эмоции слушателя стало главной целью в произведениях этого периода.

Опера распространилась во Франции и Англии, благодаря великим работам композиторов Рамо, Генделю и Перселлю.

В Англии была также развита оратория - отличается от оперы отсутствием сценического действия, оратории часто основано на религиозных текстах и историях. "Мессия" Генделя - показательный пример оратории.

В Германии опера не завоевала такой же популярности, как в других странах, немецкие композиторы продолжали писать музыку для церкви.

ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЦЕНТРЫ РАЗВИТИЯ. ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ БАРОККО

В эпоху барокко было два основных географических центра развития музыки. Один в северной Германии и Голландии, композиторы Иоганн Фробергер, Иоганн Керль и, особенно, Дитрих Букстехуде концентрировали свои усилия на искусстве контрапункта, главным образом на фуге. Голос и орган были здесь главными элементами. Другим центром был юг Европы - Италия, здесь формировались инструментальные формы - сонаты и концерт.

Каждый период в музыке имеет свои некие узнаваемые клише, и многое из того, что типично для музыки Барокко - определённые каденции и построение мелодий имеет единое происхождение - Арканджело Корелли, который, кажется, повлиял на всех, начиная со своих современников до Георга Генделя, который был в Риме с 1704 по 1710. Из Рима "итальянское влияние" распространилось на север, в то время как стро-

гие немецкие формы текли на юг, смешение производило общий стиль Барокко. Слияние музыкальных тенденций в разных частях Европы было удивительно обширным, учитывая относительно примитивные средства передвижения и связи. Антонио Вивальди, Франческо Джеминиани, Арканджело Корелли, Алессандро Скарлатти, Георг Гендель и многие другие встречались друг с другом или хорошо знали музыку друг друга. Иоганн Себастьян Бах отправился на север из Тюрингии и Саксонии - южных земель Германии, чтобы услышать Букстехуде, впоследствии он путешествовал в Дрезден и Берлин. Он нередко копировал музыку других композиторов, своих современников, обрабатывая её для других инструментов. Это был признанный метод исследования, широко практиковавшийся в эпоху Барокко.