

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ У.Д. АЛИЕВА»

Л.Н. Хубиева

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ**  
( с древнейших времен до XVIII века )

Курс лекций

Карачаевск-2023

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Карачаево-Черкесского государственного университета им. У.Д. Алиева

**Курс лекций:** Учебное пособие. Автор-составитель к.п.н. Хубиева Л.Н. –  
Карачаевск: КЧГУ, 2023г. – 111 с.

## **ISBN**

Первый выпуск учебного пособия, адресованный студентам, аспирантам, изучающим вузовский курс истории зарубежной музыки, является синтезирующего типа, так как знания, полученные слушателями ранее, требуют обобщения музыкально-теоретических знаний, и объединения с информацией собственно исторического характера.

Учебное пособие представляет собой обобщенный вариант лекционных текстов, проведенных автором-составителем в КЧГУ им У.Д.Алиева с 1997 по 2009 год.

Особенность издания состоит в том, что здесь приведен материал с древнейших времен до XVIII века и позволяет более подробно ознакомить учащихся со сложным процессом становления развития музыкального искусства Восточных цивилизаций и Западной Европы.

Научный редактор – Б.Б. Карданова к. искусствоведения, доцент

Рецензенты: Ф.Р. Алиева к. фил. н., доцент

## **ISBN**

©Карачаево-Черкесский государственный университет

©Хубиева Л.Н., 2023

## **СОДЕРЖАНИЕ:**

<b>От составителя.....</b>	<b>4</b>
<b>Тема 1. Культура и искусство древности.....</b>	<b>6</b>
<b>Вопросы и литература.....</b>	<b>13</b>
<b>Тема 2. Музыкальная культура Античности.....</b>	<b>14</b>
<b>Вопросы и литература.....</b>	<b>34</b>
<b>Тема 3. Музыкальна культура эпохи Средневековья.....</b>	<b>35</b>
<b>Вопросы и литература.....</b>	<b>49</b>
<b>Тема 4. Культура и искусство эпохи Возрождения.....</b>	<b>50</b>
<b>Вопросы и литература.....</b>	<b>71</b>
<b>Тема 5. Музыкальное искусство барокко.....</b>	<b>72</b>
<b>Вопросы и литература.....</b>	<b>111</b>
<b>Глоссарий.....</b>	<b>112</b>

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Первый выпуск учебного пособия (адресованный аспирантам, студентам, изучающим вузовский курс истории зарубежной музыки) синтезирующего типа, так как знания, полученные слушателями ранее, требуют обобщения музыкально-теоретических знаний, и объединения с информацией непосредственно исторического характера.

Учебное пособие представляет собой обобщенный вариант лекционных текстов, проведенных автором-составителем в КЧГУ им. У.Д.Алиева с 1997 по 2009 год. Автор стремилась создать учебное пособие, соответствующее ее манере изложения материала, авторской программе по истории зарубежной музыки и государственному стандарту курса.

Данный выпуск охватывает в основном период: древности (конец 4 тысячелетия до н.э. – 476 г.н.э.), Средневековья (476 – 1400), Возрождения (1400 – 1600), барокко (1600 – 1750) и позволяет более подробно ознакомить учащихся со сложным процессом становления развития музыкального искусства Восточных цивилизаций и Западной Европы. Лимитированный объем пособия вызвал вынужденные ограничения в отборе освещаемого материала.

Структура работы имеет лекционно-академическую форму: вместо глав и параграфов в учебном пособии принято разграничение по темам. Под каждой темой приведены вопросы, раскрывающие ее суть, рекомендуемая литература. В данном пособии 5 тематических разделов, рассчитанных на 18 часов лекционных занятий.

В рамках больших обзорных тем, по желанию преподавателя, на лекциях или семинарских занятиях, можно более подробно остановиться на конкретном материале. Так, например, в теме «Инструментальная музыка XVI – первой половины XVII веков» может быть более детально освещено творчество Г. Дюфай, Й. Окегема, К. Жанекена или других композиторов, включая характеристики национальных композиторских школ,

монографические темы, изложенные преподавателем с разной степенью подробности. Библиографические данные не являются абсолютно исчерпывающими.

**Основные задачи пособия:** углубить представления студентов в области зарубежной музыкальной культуры; оказать помощь тем, кому предстоит вести уроки музыки, мировой художественной культуры в общеобразовательной школе. В этой связи, данное пособие дополняет объем знаний обучающихся в области зарубежной музыкальной культуры, основными характеристиками музыкальных культур различных культурно-исторических эпох (от эпохи первобытного общества до эпохи Классицизма). Материал будет способствовать общекультурному обогащению студентов, воспитанию их художественного и эстетического вкуса, позволит им легче, а главное безошибочнее ориентироваться в культурной, прежде всего — музыкальной жизни.

## **ТЕМА №1 : «КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ДРЕВНОСТИ»**

### **ПЛАН:**

#### **1. Синкретизм первобытного искусства.**

#### **2. Музыка Древнего Египта и Двуречья.**

#### **3. Музыка Древней Индии и Китая.**

1. Первый этап исторического развития музыкального искусства (конец IV тыс. до н.э. – 476 г. от н.э.) характеризуется синкретизмом мышления первобытного человека.

Синкретизм (от греч. *synkretismos* - соединение) определяется как: 1) нерасчлененность, характеризующая неразвитое состояние какого-либо явления (например, синкретизм первобытного искусства, характеризует нерасчлененность деятельности и мышления человека в первобытной культуре); 2) смешение, неорганическое слияние разнородных элементов (например, различных культов и религиозных систем в поздней античности - религиозный синкретизм периода эллинизма).

Изучение явлений синкретизма чрезвычайно важно для разрешения вопросов происхождения и исторического развития искусств. Понятие «синкретизм» было выдвинуто в науке в противовес абстрактно-теоретическим решениям проблемы происхождения поэтических родов (лирики, эпоса и драмы) в их последовательном возникновении.

Закрепляя в искусстве результаты трудового опыта, человек углублял и расширял свои представления о действительности, обогащал свой духовный мир, и всё более возвышался над природой. Возникновение искусства означало, поэтому огромный шаг вперёд в познавательной деятельности человека, способствовало укреплению социальных связей и усилению первобытной общины. Непосредственной причиной возникновения искусства были реальные потребности повседневной жизни. Так, например,

искусство танца выросло из охотничьих и военных упражнений, из своеобразных инсценировок, образно передававших трудовые занятия первобытной общины, жизнь животных. В возникновении песни и музыки большое значение имели ритмы трудовых процессов и то обстоятельство, что музыкально-песенное сопровождение помогало организации коллективного труда.

Словесное искусство возникло позже других видов искусства, так как его материалом, первоэлементом является слово, речь. По-видимому, все искусства могли появиться только после того, как человек овладел членораздельной речью, но для возникновения слов устного искусства требовалась высокая степень развития языка в его экспрессивной и коммуникативной функции.

В театрализованном ритуале примитивная музыка и танец задают общий ритмический рисунок. Музыка выступает как простая узнаваемая мелодия, как "маска" духа, тотема. При этом в архаических обществах сопровождение игрой на музыкальных инструментах хотя и часто имеет место (например, у пигмеев, бушменов, семангов, австралийцев, эскимосов), но далеко не всегда обязательно (например, у тасманийцев или огнеземельцев). Мелодия с фиксированными звуками голоса, сопровождающими ритмизованное действие с жестами и мимикой, предшествует тому моменту, когда слово добавляется к ритму музыки и пантомимы и таким образом начинается поэзия. Танец, пантомима (воспроизводящие охоту, подражающие повадкам священного животного и т.д.) задают слову тему, причем жест здесь имеет исключительное значение.

Голосом выражается речь, которая до известного времени сама находилась в процессе формирования. Реликтами древнейшего состояния речи, по-видимому, являются: некое лишенное определенного смысла бормотание в состоянии транса, эхоталия (непроизвольные повторы

слышимого) и даже, возможно, широко распространенные слуховые галлюцинации – "голоса".

Таким образом, ритм, первоначально связанный с музыкой и танцем (отражение первобытного синкретизма видов искусств), реализуется и получает дальнейшую разработку средствами языка в зависимости от его фонетической организации. Единицей песни является в архаической поэзии (как в более позднем фольклоре) строка, что тоже генетически восходит к первобытному синкретизму искусств в рамках обряда, ибо длина строки определяется мелодией, а музыкальная строка в свою очередь задана длиной дыхания, т.е. продолжительностью звучания голоса.

Как бы ни было велико в генезисе песни значение первобытного синкретизма искусств, еще не вышедших из колыбели народного обряда, каким бы зыбким ни было поэтическое слово в момент его рождения, текст песен не является случайным.

2. Изучение музыки Древнего Египта и государств Двуречья сопряжено с рядом трудностей. Главная сложность состоит в том, что сами музыкальные произведения почти не сохранились. О музыкальной культуре этих цивилизаций могут рассказать только косвенные данные - тексты гимнов и песнопений, произведения скульптуры и живописи, отдельные упоминания в документах. Сведения приходится собирать по крупицам, и находят их порой в самых неожиданных местах - хозяйственных отчётах, юридических договорах и даже в пособиях по изучению математики или анатомии.

Многочисленные изображения музыкантов и певцов на рельефах и фресках египетских гробниц и храмов говорят о большой любви древних египтян к музыке. Они играли на разнообразных инструментах: струнных щипковых (арфа, лира), духовых (флейта, гобой), различных видах ударных. Точных сведений об основных жанрах египетской музыки нет. Предположительно они были связаны с мистериями - музыкально-



драматическими представлениями, посвящёнными жизни богов. Самая популярная тема мистерий - повествование о смерти и воскресении Осириса, бога созидательных сил природы и загробного мира; в них исполнялись хвалебные гимны и скорбные песнопения - плачи. Музыка сопровождала придворные и храмовые ритуалы. В храмовых действиях предпочтение отдавалось хоровому и сольному пению, а при дворе - инструментальной музыке. Сцены из жизни фараонов и их приближённых на фресках гробниц изображают музыкантов с арфами, флейтами и инструментами, напоминающими лютню.

В древних государствах Двуречья, как и в Египте, музыкантов изображали на рельефах и особенно часто на цилиндрических печатях (сцены ритуального пира или собрания богов).

Музыкальные инструменты похожи на своих египетских "собратьев" - это арфы, лиры, лютни и флейты. Судя по изображениям музыкантов в произведениях скульптуры и живописи, главная роль в инструментальной музыке Древнего Египта и Двуречья принадлежала арфе и лире. Во многом они сходны между собой: оба инструмента - струнные щипковые и ориентированы вертикально (хотя встречались и горизонтальные арфы). Однако между ними есть и существенные различия. Древневосточная арфа имела узкий резонатор и струны разной длины, которые натягивались по диагонали. Резонатор лиры намного крупнее (как правило, это деревянная "коробка" в форме трапеции), струны одинаковы по длине, но различны по толщине и силе натяжения (подобно струнам современных смычковых). По отношению к резонатору струны лиры располагались или диагонально, или перпендикулярно, или веерообразно. Существовало множество разновидностей арфы и лиры. Они отличались друг от друга количеством струн, размером, способом игры. Так, на ассирийских горизонтальных арфах играли с помощью медиатора (тонкой длинной палочки), а на вертикальных - только пальцами. Из большого числа арф и лир древние греки заимствовали

самую простую разновидность лиры, в то время как арфа, по-видимому, оставила их равнодушными: она появилась в античной культуре лишь в римскую эпоху.

3. Истоки индийской музыки восходят к III тысячелетию до н. э. (2-ая пол. III тыс. до н.э.). В древних литературных памятниках Ригве-де (X в. до н. э.), Атхарваведе и Сама-веде (первая половина I тысячелетия до н. э.) - есть запись условными значками мелодий и песенные тексты. Трактат "Натьяшастра" (I в. до н. э.) посвящён театру, музыке и танцу.

В индийской музыке применялось семь основных звуков (они соответствуют европейской гамме). Октава делилась на двадцать два неравных интервала, наименьший из которых именовался "шрути", что в переводе с санскрита (древнеиндийского языка) означает "то, что может быть услышано". Сама система также называлась шрути.

Главным принципом индийской музыки была импровизация, в основе которой лежала рага (от санскр. "цвет") - традиционная устойчивая мелодия. Слово "рага" использовалось и для обозначения жанра, основанного на данной мелодии. Каждая рага состояла из главного звука ("правитель"), второго по значению звука ("министр"), группы подчинённых звуков ("помощники") и диссонирующего звука ("враг"). Мелодический строй раги подчинялся её содержанию. Раги были призваны вызывать у слушателя определённые чувства и состояния: любовь, веселье, отвращение, гнев, удивление, успокоение. Некоторые раги наделялись магическими свойствами: способностью вызывать дождь, пожар и т. д. В зависимости от характера раги исполнитель должен был придавать лицу нужное выражение или надевать соответствующую маску и пользоваться надлежащими жестами. В раге сочетаются два самостоятельных пласта импровизации – звуковысотный и метроритмический. Характерные для определённой раги мелодические обороты (т.н. пакад) не изобретаются музыкантом, а хранятся в

его памяти как нормы исполнения данной раги. Импровизация состоит в их "перетасовывании", вариационном удлинении или укорачивании и т.п. Ритмические рисунки (тала) тоже заданы. То или иное их комбинирование отличает одно исполнение раги от другого. Считается, что несколько тысяч пакад и несколько сотен тала обладают одним из девяти эмоциональных характеров - раса. Каждая рага имеет свой раса. Поэтому сочетание варьируемых попевок и комбинируемых ритмов должно удерживаться в рамках избранного раса.

Важнейшее место среди музыкальных инструментов Древней Индии принадлежало ударным и струнным. Мастера создавали металлические тарелки, гонги, барабаны. Барабаны обтягивали кожей или пергаментом, которые предварительно обрабатывали специальными отварами из риса и трав. Благодаря такой выделке достигалось мягкое и насыщенное звучание. Наиболее выразителен по тембру парный барабан табла, по форме напоминающий современные литавры; звук из него извлекается ударами рук (кистью и пальцами). Другой вид барабана - гхатам. Это инструмент в виде глиняного горшка, обтянутого кожей; на нём играют ладонью, пальцами и даже ногтями. Подобная техника позволяет извлекать из простых инструментов очень разнообразные звуки.

Самые популярные струнные шипковые - вина и ситар. За нежный и богатый оттенками тембр вину называют царицей струнных. У этого инструмента два круглых резонатора: один, деревянный, - у основания, а другой, сделанный из выдолбленной тыквы, - возле грифа. Второй резонатор создаёт эффект объёмного звучания. Ситар по устройству напоминает вину. Кроме шипковых в Индии существовали и смычковые струнные. Прежде всего это саранги - прямоугольный инструмент, верхняя часть которого обтянута кожей. Саранги устроен довольно сложно. Помимо трёх-четырёх основных, игровых струн у него есть ещё и дополнительные, резонирующие струны (двадцать пять - тридцать), расположенные под игровыми. Смычок не

касается резонирующих струн, но во время музицирования они также колеблются, что придаёт звучанию специфическую окраску. Индийские музыканты даже сравнивают звуки, издаваемые саранги, с человеческим голосом.

Из духовых инструментов были распространены флейта, шанкха (труба в виде раковины) и шринга (металлический рог). Интересно, что почти все древние инструменты сохранились до наших дней, и современные индийские музыканты играют на них, точно следуя традициям.

Первые упоминания о китайской музыке встречаются в легендах и мифах, документальные свидетельства относятся к XVI-XI вв. до н. э. В китайской музыке была принята система люй-люй (буквально "строй", "мера"), в основе которой лежали двенадцать звуков. Каждый имел магический смысл: нечётные звуки воплощали светлые, активные силы Неба, чётные - тёмные, пассивные силы Земли. Все вместе они выражали смену месяцев в году и часов в сутках. Примерно в VII в. до н. э. из этого звукоряда было выделено пять важнейших звуков, получивших названия: первый - "дворец", второй - "беседа", "совет", третий - "рог", четвёртый - "собрание", пятый - "крылья". Эти пять звуков отождествлялись с пятью первоэлементами (огонь, вода, земля, воздух, дерево) и пятью основными цветами (белый, чёрный, красный, синий, жёлтый). Они имели и социальное значение ("правитель", "чиновники", "народ", "деяния", "вещи"). Считалось, что с помощью музыки можно вызывать дождь, воздействовать на рост растений, а нарушение веками установленной музыкальной традиции способно привести к различным бедствиям. Не случайно в текстах XI-VI вв. до н. э. слово "юэquot; ("музыка") обозначало также и более широкое понятие - "искусство" (включающее поэзию, танец, живопись, архитектуру и даже сервировку стола). Причём в правилах, по которым создавались произведения живописи или архитектуры, видели сходство с ритмом в музыке.

Особенности традиционного китайского оркестра велики. Особенно богат и красочен арсенал ударных инструментов. Китайская музыка тяготеет к высоким и резким звучаниям, поэтому особое мастерство вкладывалось в создание звонких ударных. Самым древним из них является «иин» - каменная пластинка серповидной или овальной формы, подвешенная к раме; ударяя по пластинке молоточком, можно получить звук определённой высоты. Соединяя разные по высоте звучания иины, мастера создали бяньиин (как правило, в нём шестнадцать цингов), на котором можно играть, как на металлофоне, извлекая мелодию. Таким же образом использовали и металлические гонги: их объединяли в инструмент под названием "юньло". Эти инструменты могли, как солировать, так и звучать в ансамблях, дублируя главную мелодию и придавая музыке необходимую эмоциональную напряжённость.

Древнейшими музыкальными инструментами Китая были струнные щипковые — сэ и чжэнь. Они представляли собой горизонтально ориентированный многострунный инструмент. Существовала и вертикальная разновидность — иисяньиинь, которую считают прототипом европейской цитры. Иисяньиинь считался в Китае утончённым инструментом, он служил в поэзии символом красоты и гармонии. Другая разновидность щипковых — яньиинь. На яньцине (ориентирован горизонтально) играют специальными палочками-молоточками. Была в китайской музыке и своя лютя под названием «пипа» — четырёхструнный щипковый инструмент с круглым резонатором и длинным грифом. Очень интересно устроены два струнных смычковых инструмента — эрху (двухструнный) и сыху (четырёхструнный), популярные в народной музыке. У них нет традиционного грифа; исполнитель укорачивает струну, зажимая её фалангой пальца, а волос смычка при этом продет между струнами. Это особенно поражает европейцев, привыкших к тому, что музыкант проводит волосом смычка по струнам.

Музыка в Древнем Китае всегда была тесно связана с философией и устройством общества. В VI в. до н. э. китайский философ Конфуций (около 551-479 до н. э.) писал, что музыка представляет собой микрокосмос, отражающий строение Вселенной. Прекрасная музыка обладает строго определённой структурой, которую нельзя нарушать, как нельзя преступать закон.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

- 1. «Искусство». Книга для учителя в 3-х частях. М., «Просвещение, 1987г.ч.1**
- 2. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941,т.1.**
- 3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. (От античности к 18 веку). М., «Музыка», кн.1.**
- 4. Мстори древнего мираюМ., «Наука»,1989г.ч.1.**
- 5. Розеншильд К. История западноевропейской музыки. М., 1969.Т.1.**
- 6. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. Мириманов В.Б., «Искусство»,1987.**

#### **ВОПРОСЫ:**

- 1. Синкретизм мышления первобытного человека.**
- 2. Музыкальна культура Древнего Египта.**

- 3. Особенности развития индийской музыки, ее государственное и этническое значение.**
- 4. Особенности развития китайской музыки, ее государственное и этническое значение.**
- 5. Общее в культуре восточных цивилизаций.**

## **ТЕМА №1 : «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ»**

### **ПЛАН:**

- 1. Музыкальная культура Древней Греции.**
- 2. Музыкально-поэтическое искусство Древней Греции.**
- 3. Древнегреческие трагедии.**
- 4. Музыкальное искусство Древнего Рима.**
- 5. Музыка Византии.**

1. Под классической античностью принято понимать период с конца VI по IV в. до нашей эры, время процветания до крушения греческого аристократического полиса. Гражданин античного полиса чувствовал себя в безопасности – полис защищал человека, обеспечивал его права, справедливость общественных отношений, равновесие государственных и индивидуальных интересов. Отсюда и формы творчества, которые отличают взаимопроникновение объективного и субъективного, лирического и

эпического. Античное художественное сознание выступало как синкретичное, то есть целостное по своей природе.

Музыкальная культура Древней Греции образует первый исторический этап в развитии музыкальной культуры Европы, представляя, таким образом, как бы ее детство. Вместе с тем она является высшим выражением культуры Древнего мира и обнаруживает несомненные связи с более древними культурами Ближнего Востока - Египта, Сирии, Палестины. Однако при всех исторических связях этого рода (следы их наблюдаются в инструментарии, в названиях ладов, в магических истоках отдельных видов художественной деятельности и т. д.) музыкальная культура античной Греции отнюдь не повторяет пути, пройденного другими странами: она обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями, которые и передает отчасти европейскому средневековью и затем - в большей степени - эпохе Возрождения.

В отличие от других видов искусства музыка античного мира не оставила в истории сколько-нибудь равноценного им творческого наследия. Если памятники изобразительного искусства (особенно скульптуры и архитектуры) с огромной полнотой и в высоком совершенстве представляют лучшие достижения античности, а гомеровский эпос, древнегреческая трагедия и создания крупнейших греческих и римских поэтов тоже являются в своем роде классическими образцами античной культуры.

На огромном историческом протяжении в восемь веков - от V века до н. э. по III век н. э. - рассеяны всего одиннадцать образцов (частью во фрагментах) древнегреческой музыки, которые сохранились в нотации того времени. Правда, это первые в Европе записи мелодий, которые дошли до нас. Но на их основании невозможно воссоздать, хотя бы в минимальном приближении, ход развития античного музыкального искусства. Перед нами - случайно выхваченные моменты, всего лишь точки этого процесса, тогда как



даже общее направление его остается неясным, а последовательность явлений - неуловимой.

В то же время ни об одном искусстве так много не писали, так охотно не рассуждали, как о музыке, о ее воспитательном назначении, о ее теоретических основах. Античные высказывания о музыкальном искусстве носили по преимуществу либо этико-прикладной, либо формально-теоретический характер. С одной стороны, из многочисленных свидетельств литературы и изобразительных искусств можно заключить, что музыка занимала очень большое место в жизни древних греков, с другой же - сами суждения о ней исходили не из оценки ее образного или эмоционального значения, а скорее из дидактического или научно-систематического понимания -- музыка как важное средство воспитания гармоничного человека, музыка как точная наука.

2. Важнейшим свойством культуры Древней Греции, вне которого ее почти не воспринимали современники является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами - на ранних ступенях или в синтезе с ними - в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной связи с поэзией (отсюда - лирика), музыка как непременная участница трагедии, музыка и танец - таковы характерные явления древнегреческой художественной жизни. Платон, например, весьма критически отзывался об инструментальной музыке, независимой от пляски и пения, утверждая, что она пригодна лишь для скорой, без запинки ходьбы и для изображения звериного крика: «Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» \* (\* Платон. Законы. - Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 147). И хотя на такой крайней точке зрения стояли не все, кто судил тогда о музыкальном искусстве, тем не менее, музыка без поэтического слова, вне пластики или театрального действия а,

следовательно, чисто инструментальная в частности, не завоевала в Древней Греции общественного признания наряду с другими формами ее бытия.

«Известно, - пишет Маркс, - что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». \* (\* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736) . Эта почвенная связь древнегреческого искусства, даже в пору его высшего расцвета, его зрелого совершенства, со стариннейшими мифологическими представлениями народа, сложившимися еще в доклассовом обществе, в большой мере определяет общий смысл греческой культуры вообще, как самой зрелой из ранних культур. Истоки греческой трагедии, высокого и сложного искусства, идут из мифологии, из магических действий, из верований народа. Более ранние художественные явления несут на себе явные следы мифологизма.

Судя по материалам, добытым при археологических раскопках, на территории Древней Греции существовала достаточно развитая музыкальная культура в крито-микенский период. Вполне конкретных сведений сохранилось об этом очень мало. Однако изображения таких инструментов, как систра, духовые, лира в руках музыкантов (иногда при выполнении обрядов), позволяют думать о значительном опыте музицирования. Во всяком случае, очевидно, что не одни какие-либо восточные влияния, но и большие местные, коренные культурные традиции подготовили дальнейшее художественное движение на греческой почве.

К стариннейшим временам уходят и истоки древнегреческих мифов о великих музыкантах - Орфее, Олимпе, Марсии. Эти мифы прославляют еще чудодейственную, магическую силу музыки. Многие из них, возможно, связаны с восточными странами, а некоторые прямо указывают на Восток, как миф о фригийском (Малая Азия) авлетисте Олимпе. Подобно этим мифам отдельные музыкально-пластические жанры, известные в Древней Греции, тоже, вероятно, уходят своими корнями далеко в глубь истории:

вплоть до VII века греки придавали тем или иным танцам особое магическое значение (исцеление от болезни, помощь на войне и т. п.).

Важные сведения о ранней музыкальной культуре в Греции дает нам гомеровский эпос, сам по себе связанный с музыкальным исполнением (напевный сказ). Поскольку в «Илиаде» и «Одиссее» заметен как бы ряд разновременных пластов (от XII-XI до VIII века), их сведения трудно отнести к узкому историческому периоду. Однако установлено, что они характеризуют более всего начало нового тысячелетия: последние процессы внутри родового строя и зарождение в нем новых социальных тенденций. Так, в «Илиаде» говорится еще лишь о бытовых песнях (рабочих, свадебных, похоронных), а герои этой поэмы сами поют, пляшут и играют на форминксе (щипковый инструмент типа лиры). «Одиссея» же повествует о певцах-сказителях, аэдах, выделившихся из среды народных музыкантов. Такие певцы - слагатели эпоса - пользовались, как гласит поэма, большим почетом в обществе. Когда Одиссей пировал у феакийцев в царском дворце, слепой певец Демодок тут же слагал песни о его странствиях, а Одиссей, слушая их, закрывал голову мантией, дабы никто не видел его слез. Отблагодарив затем певца, Одиссей сказал:

«...Всем на обильной земле обитающим людям полезны,

Всеми высоко честимы певцы; их сама научила

Пению муза, ей мило певцов благородное племя...»

Наряду с пением и танцами под форминкс в «Илиаде» упоминается и авлос (духовой инструмент типа гобоя), ставший вместе с лирой излюбленным в Древней Греции. Сами греки, судя по их мифам, выводили авлос и искусство авлетов из Азии. Именно легендарному авлету Олимпу из Фригии приписывалось создание древнейших номов, то есть традиционных,

образцовых мелодий на определенные случаи (например, в честь тех или иных огов).

Более точные, исторические данные о поэтах-певцах, об определенных поэтико-музыкальных направлениях в Древней Греции относятся к VII-VI векам. Самая ранняя из известных нам творческих школ связана с островом Лесбосом: из нее вышел поэт и певец Терпандр (конец VII века), прославившийся своей победой на поэтических состязаниях в Спарте. От него легенда ведет происхождение так называемой кифародии, то есть пения под кифару (струнный инструмент типа лиры). В отличие от более древнего эпического искусства аэдов кифареды, по-видимому, исполняли свои произведения несколько иначе: сказ-речитация перешел у них в мелодическое изложение, появились инструментальные вступления, вообще возросла роль музыкального начала.

Параллельно кифародии шло и развитие авлодии, как называли греки пение под авлос. Известно, что особые песни-плачи исполнялись в VII веке с сопровождением авлоса. Вместе с тем уже в VI столетии прославился и такой род музыки, как авлистика, - в отличие от авлодии, чисто инструментальный жанр. В 586 году авлет Саккад из Аргоса одержал победу на пифийских играх в Дельфах, где он исполнил на авлосе «программный» ном - пьесу о борьбе Аполлона с пифоном.

Наряду с сольным исполнением эпических произведений в VII-VI веках известны также и хоровые жанры. Так, хоровые песни на острове Крите соединялись с пластическими движениями, с пляской (гипорхема); некоторым из них, например пеану (целительная песня-танец), придавалось магическое значение. Легенда связывает Крит со Спартой, повествуя о том, что критянин Фалес перенес местные традиции в Спарту. Хоровые жанры с VII века широко культивировались в Спарте. Известнейшим представителем спартанской школы был создатель военных хоровых песен Тиртей. Известно,

что спартанцы придавали музыке большое государственное, воспитательное значение. Обучение музыкальному искусству не носило у них профессионального характера, а просто входило в систему общего воспитания юношества. Отсюда выросла в итоге теория этоса, обоснованная позднее греческими мыслителями.

Новое направление в музыкально-поэтическом искусстве Древней Греции, выдвинувшее собственно лирические темы и образы, связано с именами ионийца Архилоха (VII век) и крупнейших представителей лесбийской школы Алкея и Сафо (рубеж VII и VI веков). Можно думать, что с усилением собственно лирического начала возрастала и роль мелодики в их произведениях. Само слово «лирика» ведет свое происхождение от лиры: игрой на этом инструменте поэты сопровождали пение своих стихов. Есть сведения о том, что Архилох пользовался приемами так называемого крузиса, то есть инструментального сопровождения, «насквозь пронизывающего пение». Под этим подразумевалось возможное скрещивание вокальной мелодии с ее «вариантом», одновременно исполняемым на инструменте,- принцип гетерофонии. О созвучиях теоретики писали \* (\* «Созвучию... мы радуемся потому, что оно есть смешение противоположностей, находящихся в определенном взаимном отношении», - сказано в «Проблемах» - сочинении школы Аристотеля (цит. по. кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 171)), но возможность совместного движения разных голосов не подтверждается теоретическими свидетельствами.

Лирическая поэзия VI века представлена несколькими жанровыми разновидностями: элегиями, гимнами, свадебными песнями. Они были музыкально-поэтическими: поэт и музыкант все еще соединялись в одном лице. К сожалению, сохранились лишь поэтические тексты, а записи мелодий отсутствуют. Не исключено, что поэты не записывали свои мелодии, полагаясь при собственном исполнении на память, на естественное для них

следование за стихом. Поэзия VI века отнюдь не ограничивалась, однако, любовной лирикой, хотя она занимала большое место, например, в творчестве Анакреонта (середина VI века). Среди поэтических жанров того времени известны и сколии (застольные песни), и партении (культовые песнопения), и эпиникии (песни в честь победителей на состязаниях). Особенно прославился своими эпиникиями фиванский поэт Пиндар (522-448). Его произведения были вдохновлены большими празднествами-состязаниями VI-V веков, широчайшими из которых стали олимпийские игры. В этих состязаниях участвовали и поэты-музыканты, и целые коллективы исполнителей. Всей организации придавалось высокое общественное значение, и победителям оказывались почести. Представители эпического искусства, кифареды, авлоды и авлеты, хоры с авлетами, исполняли целую программу, составленную из древних и новых поэтических произведений с музыкой. Народ выделял достойных поэтов-музыкантов, и торжественные эпиникии прославляли победителей.

От этого времени сохранился всего лишь один уникальный музыкальный памятник - вступление к пифийской оде Пиндара. В музыкальной науке нет единства мнений в подлинности этого фрагмента, поскольку оригинал не сохранился (известна лишь его публикация в XVII веке). Так или иначе пока еще не найдены более древние образцы античной мелодики. Ода Пиндара написана в дорийском ладу, который, по мнению Платона, был единственным истинно эллинским. Лад ярко выделен в ходе мелодического движения, открывающегося трижды повторенным дорийским тетраордом. Поэтический текст состоит из пяти строф. Первая из них такова:

О кифара золотая, ты - Аполлона и муз

Темнокудых равный удел.

Мере струнной пляска, начало веселий, внемлет,

Вторят лики сладкогласные...

(перевод Вяч. Иванова)

Второй по времени происхождения мелодический фрагмент, сохранившийся от V века, представляет собой отрывок из трагедии Еврипида «Орест». Эта музыка возникла уже в итоге значительного опыта, который приобрели великие греческие трагики. В процессе развития от VI к V веку греческая трагедия впитала в себя многообразные музыкально-поэтические и музыкально-пластические истоки: в сущности и эпос, и хоровая песня-пляска, и сольная лирика нашли свое претворение в трагическом театре. Трагедия представляет высокий синтез искусств, которые ранее существовали в первоначальном синкретическом единстве (поэзия-музыка, пластика-музыка и т. д.).

3. Классическим веком трагедии стал V век до н. э.: творчество величайших трагиков Эсхила (ок. 525-456), Софокла (ок. 496- 406) и Еврипида (ок. 480-406) приходится главным образом на две последние трети его. Это было бремя высшего расцвета греческой художественной культуры, век Фидия и Поликлета, таких памятников классической архитектуры, как Парфенон в Афинах, быть может, лучший век в искусстве всего Древнего мира. Само общественное развитие Древней Греции привело античную культуру к этому подъему. Экономический и политический расцвет греческих городов-государств, характер афинской демократии в век Перикла создали историческую основу для высокого подъема художественной культуры на афинской почве. В 472 году был торжественно открыт огромный театр Диониса в Афинах, в котором и происходили представления трагедий. Подобно другим греческим театрам (например, в Эпидавре), он образовал обширный амфитеатр (на естественных склонах местности) под открытым небом и вмещал огромную аудиторию (около 30 тыс. человек в Афинах, около 14 тыс. в Эпидавре). Круглая орхестра не была ничем отделена от

зрителей, занавес отсутствовал. Весь театр как бы сливался с пейзажем. Постановки трагедий рассматривались как общественные празднества и носили, в границах рабовладельческого общества, относительно широкий демократический характер: театр посещался всеми гражданами, которые даже получали для этого государственное пособие. Хор - выразитель общей морали - представлял народ на трагической сцене и выступал от его имени.

Трагические представления в V веке, сопряженные с дионисийскими празднествами, были итогом длительного развития искусства, связанного с культом Диониса. Первое зерно трагедии сами греки видели в хоровом дифирамбе в честь Диониса. Об этом с полной убежденностью говорит Аристотель. Он же утверждает, что Эсхил первый ввел двух актеров вместо одного (участвовавшего в исполнении дифирамба), ограничив при этом партии хора и выдвинув на первое место диалог; Софокл же ввел трех актеров и положил начало декорациям.

Драматург был и поэтом и музыкантом; он все осуществлял сам. Эсхил, например, сам участвовал в исполнении своих пьес. Софокл не играл на сцене. Позднее функции поэта, музыканта, актера и режиссера все чаще разделялись. Актеры были также певцами; пение хора соединялось с пластическими движениями. Авлос и кифара как любимые инструменты греков сопровождали пение. Однако не весь спектакль был в равной мере музыкальным: диалоги переходили в напевную речитацию - в мелодраму - в пение (как сольное, так и хоровое). Большие музыкально-пластические стасимы хора завершали каждый эпизод драмы. Жалобы, «плачи» героев обычно превращались в так называемый коммос, то есть совместное пение актера с хором. Сначала хор состоял из двенадцати, затем - из пятнадцати человек.

Значение древнегреческой трагедии для последующих веков связано с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетическим характером, с ее



драматургической концепцией. Как известно, она стала своего рода образцом для музыкальной драмы в итоге эпохи Ренессанса, идеалом для реформ Глюка, ею вдохновлялись многие драматурги и композиторы различных времен. При этом музыка трагедии сама по себе не могла оказать прямого воздействия на будущие поколения: на них действовало трагическое искусство во всем своем синтезе, включая в него музыку.

Сопоставляя в заключение те немногие музыкальные образцы, которые сохранились в записях от V века до н. э. по II-III века н. э., мы лишний раз убеждаемся в том, что перед нами - разрозненные явления, не позволяющие даже проследить за тем процессом художественного развития, какой вырисовывается хотя бы на основе литературных свидетельств. Об оде Пиндара и отрывке из музыки к «Оресту» Еврипида речь уже шла. Ко II веку до н. э. относятся три гимна Мезомеда, посвященные им Гелиосу, Немезиде и Музе. Ко II-I векам - два дельфийских гимна Аполлону и сколия (застольная песня Сейкила). В пределах I-II веков н. э. сделана запись (так называемый Берлинский папирус) гимна Аполлону вместе с кратким инструментальным фрагментом и отрывком пэана на смерть старшего Аякса. К концу III века относят ранний христианский гимн из Оксириха (о нем будет сказано в связи с музыкой средневековья). Помимо того сохранилась запись совсем краткого инструментального отрывка неизвестного происхождения.

Нотированы все эти произведения и фрагменты буквенной нотацией, позволяющей прочесть их мелодии. Древние греки пользовались нотацией двух родов: более старой по происхождению инструментальной и более новой вокальной. Первая из них включала буквенные знаки греческого и древнефиникийского происхождения. Положение знаков - прямое, поперечное и перевернутое - указывало высоту звуков в зависимости от расположения пальцев играющего на струнах лиры. Во второй, вокальной нотации, применялись только греческие буквы, но принцип ее был заимствован из инструментальной (звук и положение пальцев на струнах

лиры). Ритм в записи точно не фиксировался, поскольку в вокальных мелодиях он зависел от стихотворного размера. Однако некоторые обозначения пропорций (один к двум или один к четырем-пяти) могли быть даны с помощью особых значков.

Все, что писалось в Древней Греции о музыкальном искусстве и о чем можно с уверенностью судить по многим сохранившимся материалам, было основано на представлениях о мелодике (по преимуществу связанной с поэтическим словом), не только из содержания специальных теоретических работ, но и из более общих этико-эстетических высказываний крупнейших греческих мыслителей. Таким образом, полностью подтверждается принцип одноголосия, всецело характерного для древнегреческого музыкального искусства.

Наибольший интерес из античных суждений о музыкальном искусстве представляет так называемое учение об этосе, выдвинутое Платоном, развитое и углубленное Аристотелем. Объединение вопросов политики и музыки античная традиция связывает с именем Демона Афинского, учителя Сократа и друга Перикла. От него будто бы Платон воспринял идею о благотворном воздействии музыки на воспитание достойных граждан, разработанную им в книгах «Государство» и «Законы». Платон отводит в своем идеальном государстве первую (среди других искусств) роль музыке в воспитании из юноши мужественного, мудрого, добродетельного и уравновешенного человека, то есть идеального гражданина. При этом Платон, с одной стороны, связывает воздействие музыки с воздействием гимнастики («прекрасные телодвижения»), а с другой - утверждает, что мелодия и ритм более всего захватывают душу и побуждают человека подражать тем образцам прекрасного, которые дает ему музыкальное искусство.

Разбирая затем, что именно прекрасно в песне, Платон находит, что об этом нужно судить, по словам, ладу и ритму. В соответствии с представлениями своего времени он отмечает все лады, которые носят жалобный и расслабляющий характер, и называет только дорийский и фригийский единственно достойными высоких целей воспитания юноши-воина. Подобным же образом философ признает среди музыкальных инструментов лишь кифару и лиру, отрицая этические качества всех прочих. Таким образом, носителем этоса, с точки зрения Платона, является не произведение искусства, не его образность и даже не система выразительных средств, а лишь лад или тембр инструмента, за которыми как бы закреплено определенное этическое качество.

Аристотель судит о назначении музыки много шире, утверждая, что она должна служить не одной, а нескольким целям и с пользой применяться: «1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения, то есть ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности... Отсюда ясно, - продолжает Аристотель, - что хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно не одинаковым образом» \* (\* Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 203-204) . О характере воздействия музыки на психику он судит таким образом: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется и душевное настроение. Привычка же испытывать горестное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой». \* (\* Цит. по той же кн., с. 194-195) . И, наконец, Аристотель приходит к следующему заключению: «...Музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону

души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи» \* (\* Цит. по той же кн., с. 197) .

За философом и математиком Пифагором (VI век до н. э.) с давних времен закреплено значение первого из греческих мыслителей, писавших о музыке. Ему приписывается начальная разработка учения о музыкальных интервалах (консонансах и диссонансах) на основе чисто математических соотношений, получаемых при делении струны. Последователи Пифагора получили при этом прозвание «каноников», поскольку они фетишизировали числовые соотношения, образуемые при делении струны «канона» (название однострунного инструмента, которым они пользовались в своих опытах), и пренебрегали требованиями человеческого слуха к благозвучию. Вообще числам и пропорциям пифагорейцы - по образцу древних восточных культур (более всего Египта) - придавали магическое значение, выводя из них, в частности, магически-целебные свойства музыки. Наконец, путем абстрактно-спекулятивных построений пифагорейцы пришли к идее так называемой «гармонии сфер», полагая, что небесные светила, находясь между собой в определенных числовых («гармонических») соотношениях, должны при движении звучать и производить «небесную гармонию».

4. О развитии музыкального искусства в Древнем Риме судить еще труднее, чем о характере музыки в Древней Греции. С одной стороны, сохранились сведения об удивительно интенсивной и даже пышной музыкальной жизни Рима эпохи расцвета. С другой же - отсутствуют какие-либо памятники, позволяющие ощутить направление творческого процесса. Еще более осложняется это положение тем, что художественная культура Рима так или иначе наследует некоторым историческим традициям Древней Греции в ходе своей эволюции, а в последние века античного мира непосредственно соприкасается с новыми явлениями, привнесенными распространением христианства. Древний Рим по-своему продолжает то, что

уже было достигнуто в Греции, переосмысливает это наследие, создает как бы новый облик художественной культуры, переживает свой упадок и, наконец, передает, насколько это возможно, эстетическое наследие античности новой культуре средневековья.

По-видимому, в истории Рима сложились особые, местные музыкально-поэтические формы, сопряженные с бытом и общественной жизнью: свадебные, похоронные, триумфальные песни. Большое значение приобрела также военная музыка (рога, трубы). Древнегреческий авлос был заменен здесь тибией (разновидность того же инструмента). Есть основания думать, что раннеримская культура обладала, при всей своей незрелости, большим своеобразием, вернее, обещала большую самостоятельность, чем показали в дальнейшем ее пути в области музыки.

Начиная с V, особенно с IV века до н. э., греческие образцы отчасти заслонили постепенно перед римлянами ценность их местного искусства. Те же тенденции в греческом искусстве, которые были характерны для эпохи эллинизма, были не только восприняты в Риме, но получили здесь интенсивное развитие. В глазах историка местные художественные истоки и ранние греческие влияния почти сливаются - так трудно различить самостоятельный путь древнеримского музыкального искусства. Тем не менее, когда общий облик музыкальной культуры в Риме уже сложился, когда музыкальная жизнь империи приобрела специфические для нее формы, современники ощутили (и нам легко этому поверить) не только преемственность, но и значительные различия между Грецией и Римом. Как и в Греции, в Риме связь поэзии и музыки была очень велика: поэтические произведения пелись в сопровождении кифары или авлоса (тибии). Однако это уже не было делом самого поэта. Пышность и профессиональная выучка торжествовали в исполнении стихов. Эклоги Вергилия и поэмы Овидия пелись с танцами в театре. Изменился и характер музыки в драме. Сами

представления имели не столько этически-воспитательный, сколько празднично-развлекательный смысл.

Сольное пение в сопровождении тибии, пластическая пантомима под инструментальную музыку (ансамбль), иногда хоровые эпизоды - такова была музыка в римском театре. Ко времени Нерона там увлекались виртуозностью: певцы (как и танцовщики), в сущности, вытесняли драматических актеров со сцены. Преувеличенное самомнение и капризы певцов-трагедов неоднократно осмеивались в литературе. Организация клаки, высокие гонорары исполнителям, нездоровое их соперничество - все это было крайне далеко от общественного пафоса греческого трагического театра, от почетной обязанности в организации хора, от прославленных побед Эсхила и Софокла на состязаниях.

В дальнейшем меняется весь общественный уклад в Римской империи - в сравнении с афинской демократией, а это, разумеется, самым непосредственным образом сказывается и на характере больших государственных празднеств в Риме. Широкие цирковые состязания, выступления гладиаторов, огромные концерты рассчитаны на сильнейший и часто слишком внешний зрительный или слуховой эффект. Народ более не участвует сам в празднествах, его лишь потешают ими, отвлекая от возмущений и ропота. Как бы ни были грандиозны римские зрелища, они по существу вовсе не демократичны. Большие и громкозвучные ансамбли, колоссальные хоры, виртуозы певцы, кифареды, авлеты выступают в Риме при Нероне (император в 54-68 годы). В исполнении пантомим участвует инструментальный ансамбль, соединяющий греческих и восточных музыкантов. Орган, ценимый за силу звука, пользуется большим успехом. Бой гладиаторов идет под звуки трубы, рогов и гидравлического органа. Император Домициан учреждает так называемые capitoлийские состязания на Марсовом поле, на которые стекаются певцы и инструменталисты со всего мира.

В Риме вообще со временем становится обычным сосуществование музыкантов, представляющих разные художественные культуры: здесь и греческие кифареды, и сирийские виртуозки, и вавилонские виртуозы, и александрийские певцы, и андалузские танцовщицы с кастаньетами. В Риме звучат и тибия, и кифара, и огромная лира, и арфа, и вавилонская волынка, и орган, и труба, и сistr, и всевозможные ударные. Распространяя свою власть все шире в Европе и за ее пределами, Рим вовлекает в художественную жизнь самые различные музыкальные силы, почему она и приобретает уже некоторую пестроту. Из музыкантов, собранных отовсюду, составляются большие ансамбли - для концертов, празднеств, пиров, пантомим. Кадры профессионалов непрерывно растут, пополняемые пленными иноземцами. Знатные патриции содержат целые хоры и оркестры у себя в домах. Учителям пения ставятся памятники. Виртуозы певцы и кифареды пользуются огромной славой. Кифаред Анаксенор, певец Тигеллий при Цезаре и Августе, кифаред Менекрат при Нероне, Мезомед при Адриане, кифареды Терпний и Диодор при Веспасиане снискали и громкую славу, и богатство, и всеобщее признание. Увлечение музыкой в гедонистическом ее понимании вызывает в Риме и расцвет любительства. Сам Нерон решается выступать как певец и кифаред. Музыкой охотно занимаются известные римлянки. Пению и игре на кифаре обучают детей в знатных семействах.

Вместе с тем со II века н. э., а особенно в III и IV веках, как бы в противовес господствующей художественной культуре Рима поднимается совсем иное идейное течение, представленное ранним христианством - сначала как религией обездоленных и угнетенных масс, а затем как государственной религией. Упадок античной культуры в эпоху разложения рабовладельческого строя как раз способствует успешному развитию христианского искусства, во многом противостоящего эстетике и музыкальной практике Рима предшествующих столетий.

Если же иметь в виду далекие перспективы музыкального искусства в Западной Европе, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения для данной художественной области возымели значение. В конечном счете, не только теоретическое наследие Древней Греции, Рима и совсем не образцы самой музыки, столь немногочисленные и разрозненные но, прежде всего прогрессивные художественные идеи, связанные с синтезом искусств в греческой трагедии, с неразрывной сопряженностью поэзии и музыки. Этими идеями вдохновлялись многие музыканты - от представителей Ренессанса и Монтеверди до Глюка, от Глюка до Вагнера и Танеева, от них до наших дней.

5. В 395 г. Римская империя была разделена на две части - Западную (с центром в Риме) и Восточную - Византию (столица - Константинополь). Византия занимала часть территории Балканского полуострова, Малую Азию и юго-восточное Средиземноморье. За время своего существования (IV-XV вв.) Византийская империя создала самобытную музыкальную культуру, неразрывно связанную с христианством.

Ежедневные церковные богослужения были обязательны в жизни каждого византийца, и музыке отводилась в них важная роль. По библейскому преданию, древнееврейский царь Давид "расслышал пение небес" и передал небесные славословия людям. Псалмы царя Давида, удивительные по форме обращения к Богу, вошли в христианскую церковную службу. Тексты византийских песнопений включали не только эти древние образцы поэзии, но и новые, созданные христианскими поэтами-гимнографами (от греч. "хиймос" - "торжественная песнь" и "графе" - "пишу"). Ранние произведения гимнографии представлены в творчестве Романа Сладкопевца (VI в.). Основные же тексты сложились в VII-IX вв. при крупных монастырях в главных городах восточной ветви христианской культуры.



До возникновения в Византии нотного письма (в конце IX в.) песнопения передавались в устной традиции, затем стали записываться в певческих богослужебных книгах особыми знаками - невмами. В византийской музыке существовала система из восьми ладов (гласов), каждый из которых имел характерные опорные звуки (устои) и звуковой объём (диапазон). Все вместе они образовали музыкальную систему, которая получила название осмогласие.

Среди жанров церковной музыки предпочтение отдавалось канону и тропарю. Канон (от греч. "канон" - "образец", "правило") – музыкально-поэтическая композиция из девяти разделов, включавшая в себя темы покаяния и прославления. Тропарь - хвалебное песнопение, которое сочинялось к празднику или торжественному событию, но не было самостоятельным произведением, а входило в более крупное. Каждому музыкальному жанру отводилось определённое место в богослужении. Церковное пение подчинялось строгим законам - церковнопевческому канону. Правила были изложены в одной из важнейших богослужебных книг - Уставе. В нём содержались подробные указания, в какие дни и часы, при каких церковных службах и в каком порядке нужно читать или петь те или иные молитвословия. Исполнение песнопений требовало длительной подготовки, поэтому певчие воспитывались с раннего детства в монастырях и храмах, где их обучали доместики (руководители хоров). Помимо церковной в Византии существовала и народная музыка. Эта музыка (сохранившая формы древнегреческого искусства) была частью традиционных обрядов и праздников.

Историческую эпоху, пришедшую на смену Древнему миру, называют Средними веками. Началась она с падения Рима (476 г.) и продолжалась более тысячи лет. За это время сложилась значительная часть европейских народов и государств, сформировались важнейшие черты европейской культуры. Основой духовной жизни европейцев стало христианство.

## **ЛИТЕРАТУРА:**

- 6. Аристотель. Проблемы. - Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 171**
- 7. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941, т.1.**
- 8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. (От античности к 18 веку). М., «Музыка», кн.1.**
- 9. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736**
- 10. Платон. Законы. - Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 147**
- 11. Розеншильд К. История западноевропейской музыки. М., 1969.**

## **ВОПРОСЫ:**

- 1. Истоки древнегреческой музыкальной культуры.**
- 2. Связь с культурами древних восточных цивилизаций.**
- 3. Ранняя музыкальная культура Древней Греции.**
- 4. Музыкально-поэтическое искусство Древней Греции.**
- 5. Древнегреческие трагедии.**
- 6. Особенности музыкальной культуры Римской империи и причины ее разложения.**
- 7. Музыка Византии.**

## **ТЕМА №2: «КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ»**

### **ПЛАН:**

- 1. Основные черты социально-политических и художественно-стилистических особенностей данной периодизации.**
- 2. Стилистические особенности музыкального искусства раннего Средневековья.**
- 3. Стилистические особенности музыкального искусства классического Средневековья.**

1. Музыка средневековья и раннего ренессанса — это не такая известная часть европейского музыкального наследия, как произведения эпохи позднего ренессанса или барокко. Никто не может точно сказать, как звучал тот или иной инструмент, однако в музеях хранятся отдельные образцы, а в трактатах встречаются описания их конструкций. Никто не знает, как именно играли тогда музыку — но некоторые мелодии сохранились в рукописях, и мы благодаря этому можем их сыграть.

Ранняя музыка нас привлекает своим разнообразием, калейдоскопом культур, традиций и исторических событий. Причиной тому, служили постоянное хаотическое перемещение носителей самобытных культур, в первую очередь во время крестовых походов. Немалую роль играли торговые отношения Европы с развитыми восточными государствами. Именно поэтому в музыкальных произведениях XII-XIV вв. перемешаны арабские, балканские, мавританские, сефардские и многие, многие другие традиции. Немаловажно и то, что музыка той эпохи была во многом импровизационной.

Под одну мелодию войны шли на войну, под другую – возвращались домой. Под эту мелодию – танцевали на балах, под ту – молились пресвятой Деве Марии. Любая мелодия заставляет что-то чувствовать. Тем более та, которая, подобно благородному вину, томится, покрывается пылью времени, обретает глубину.

Придумывая термин «средние века», итальянские гуманисты второй половины XV в. (Джованни Андреа, бывший в 1496 г. папским библиотекарем) хотели отделить тех, кого они называли «древними», от самих себя, то есть от «своих современников», людей Ренессанса. И изначально, и в дальнейшем в основе понятия Средневековья всегда лежало постулированное Ренессансом размежевание между старым и новым.

Если поставить во главу угла здравоохранение, то Средние века будут представлять собой период, начавшийся разрушением античной системы общественной гигиены (термы) и завершившийся созданием современной больницы; это период лекарей-колдунов, страдающего и презираемого тела, время, не знающее ни стадионов, ни спорта, эпоха появления госпиталей, служивших сначала убежищами, а затем местами изоляции, но отнюдь не лечения.

С точки зрения культуры Средневековье – это период между исчезновением античных школ и введением всеобщего школьного образования в XIX столетии, время медленного освоения грамоты, период веры в чудеса, эра длительного диалога между культурой ученой и культурой народной.

Разумеется, долгое Средневековье может и должно быть разделено на промежуточные периоды. Например, можно выделить **раннее Средневековье (с IV по IX в.)**, включающее в себя позднюю Античность и становление феодальной системы; **классическое Средневековье (с X по XIV в.)**, время великого подъема, к которому следует свести собственно Средневековье, если

мы хотим сохранить его узкое определение; **позднее Средневековье**, или время кризисов, потрясших Европу в XIV—XVI вв.; эпоху абсолютной монархии, приведшей к угасанию феодального строя, завершившего свое существование в период между Английской и Французской революциями.

2. Начиная с VII века самым популярным жанром становится канон. Это -- музыкально-поэтическая композиция, исполняемая во время утренней службы. Чаще всего канон состоял из 9 разделов - од, в которых пересказывались события Ветхого и Нового заветов. К IX веку канонов появилось уже так много, что церковь запретила создание новых и канонизировало наиболее ценные из старых.

Не менее популярным жанром в Византии становится тропарь. Первоначально так называли короткую молитву, следующую за псалмом и отражающую особенность данного дня. Так тропарь стал сочинением на определенные события. Тропари стали обильно сочинять ко всем праздникам, а вскоре и псалмовые стихи включились в тропарную композицию. Особенно часто и охотно включали в такие композиции псалмы 116-й, 129-й и 141-й. Между ними же звучали, подходящие случаю, тропари. Такие композиции называли стихирами.

Вскоре и Западная церковь, становясь все более и более сильной и стремясь возродить (или сохранить) древнее аскетическое пение, так же как и Восточная, начинает усиленную борьбу со светскими влияниями. Большую реформу церковной музыки в этом направлении предпринял в начале VII века папа Григорий I Великий. Еще, будучи диаконом, он в качестве постоянного представителя апостольской столицы живет в Константинополе, живо воспринимая расцвет византийской культуры. Сев на папский престол, Григорий

устанавливает тесные религиозные и культурные связи со многими государствами Европы. Пройдя в юности школу аскетизма, он и на папском престоле старается пропагандировать аскетический образ жизни. Естественно, что одним из основных его устремлений становится очищение культовой музыки от успевших наслиться на нее светских вольностей. Так под его руководством, а частично и им самим, создается "григорианский антифонарий"- сборник канонических культовых песнопений, вскоре получивших стилистическое название **"григорианского хорала"**.

Уже в Григорианском хорале четко определилась основная особенность раннесредневековой культовой музыки - ее принципиальное одноголосие. Здесь нет места для индивидуальных предпочтений - есть лишь один небесный образец, который и отражается в земных песнопениях. И если кто-то из певцов поет немного свое, то он недопустимо отклоняется от небесного образца. Потому слитное одноголосное звучание всей мощи хора, прототипом которого служило ангельское пение, стало образцом музыкальной выразительности Раннего Средневековья. Такой музыкальный склад называют монодией, подчеркивая принципиальное одноголосие и звучания, и мышления.

В григорианском хорале форма псалмодии предельно канонизирована. Прежде всего, устанавливается центральный звук, на котором, или вокруг которого, производится речитация (проговаривание). Его называли "реперкусса" (от латинского *percussa* - "отраженный звук"), подчеркивая в названии его постоянное повторение, или "тенор" (латинское *tenor*- "равномерное" движение от латинского глагола *teneo* - "держу"). Затем установили обязательный заключительный звук напева - финалис и несколько характерных начальных мело-дических формул - иниций (от латинского *initio* -

"начинаю"). Кроме того, если напев был достаточно продолжительным, то предписывались определенные попевки в его середине, ставящие в этом месте как бы запятую - медианты (от латинского *medians* - "находящийся" в середине). И все это не только не сковывало музыкальное творчество, но наоборот, давало свободу для стилистически определенной импровизации, которая только и возможна в строгих рамках, тогда как без них она превращается в бесструктурный поток звуков.

В Раннем Средневековье сложилось восемь устойчивых ладов, то есть восемь характерных для той или иной музыки наборов звуков. Их названия, и, отчасти, структуру, средневековые теоретики музыки переняли у древнегреческих музыкантов. Каждый из таких ладов, выражая определенные настроения, предполагал и характерные мелодические обороты.

Так первый из ладов (дорийский) воспринимался как подвижный, ловкий, пригодный для выражения любого чувства; второй (гиподорийский) - как серьезный и плачевный, глухоторжественный и жалобный; третий (фригийский) казался стремительным, возбужденным и изобиловал мелодическими скачками. Из восьми средневековых ладов до настоящего времени в массовой профессиональной музыке "дожили" лишь эолийский (сегодня его называют минором) и ионийский (мажор).

Однако чтобы хоть как-то кодифицировать музыку, необходима была какая-то система записи. Первой такой системой стала знаковая нотация. В Западной Европе ее называли "невменной" (от латинского *neuma* - "знак"), в Византии - византийской (старовизантийской или нововизантийской), в Армении знаки называли хазами, на Руси - крюками. Писались знаки над стихотворной строкой и служили лишь напоминанием певцам о понижении или повышении голоса на том

или ином слове. Знаки эти, несомненно, развились из древнего искусства, хейрономии - искусства управления певцами во время исполнения при помощи показа рукой направления и характера мелодии.

3. Уже в X веке появились дополнительные знаки, уточняющие мелодические, ритмические или темповые особенности пения. Тогда же, в X веке, появляется и буквенное обозначение звуков. Первоначально первыми буквами алфавита стали называть определенные лады - a, b, c, d, e, f, g. Но вскоре эти буквы-обозначения перешли на названия самих звуков. И до сих пор музыканты пользуются этой системой записи звуков. Так мы сегодня говорим: "симфония Моцарта g-moll", подразумевая под буквой g - ноту "соль", а под словом moll (лат. "мягкий") - минор.

В самом начале XI века в Италии возникла и слоговая система обозначения звуков, тесно связанная с возникновением линейной нотации. Изобретателем и того и другого считают известного музыканта XI века Гвидо Аретинского (Гвидо из Ареццо). Он много работал в певческих школах Феррары и Ареццо, где и пришел к мысли об усовершенствовании невменной нотации. Слух об этом дошел до Рима. Папа Иоанн XIX вызвал Гвидо к себе, лично ознакомился с новой системой, попробовал петь по ней и нашел ее очень удобной. После этого изобретение Гвидо быстро распространилось по всей Европе, благополучно дожив до наших дней. Слоговые названия звуков определенного лада Гвидо взял из начальных слогов строк известного гимна св. Иоанну, в котором певцы молили избавить их от хрипоты:

Ut queant laxis  
Rgsonare fibris



Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve poluti  
Labbii reatum  
S\_ancte Johannes!

("Дабы могли рабы твои  
На сладостных струнах  
Возглашать твои дивные деяния,  
Очисти от грехов  
Их бранные уста,  
Святой Иоанн!")

Из этого гимна и были взяты слоги "ут", "ре", "ми", "фа", "соль", "ля". Слог "си" составили первые буквы слов последней строчки гимна: "Sancte Iohannes" (впрочем, слог этот ввели в широкое употребление только в 1595 году).

Такая система обозначения звуков была необычайно удобна для пения, так как первым звуком в слоге был согласный, на котором естественно выстроить певческую атаку, продолжая потом звучать на гласном. Единственное неудобство составлял слог "ут". Поэтому известный итальянский теоретик и учитель пения Дж. Дони в 1540 году заменил его на "до", взяв этот слог из своей собственной фамилии.

Распевание мелодии такими условными слогами вскоре получило название "сольмизация", так как церковный певческий диапазон в XI веке укладывался от "соль" большой октавы до "ми" второй.

Рубеж XIII века четко разделил два Средневековья - романское и готическое. И хотя названия этих двух периодов даны по архитектурным признакам, изменения при переходе от романского периода к готическому претерпела вся художественная культура.

Если в романское время музыка более или менее четко распределялась между феодальным замком с его подчеркнута светской свободой и, монастырем с его стремлением к крайней степени каноничности, то теперь все стало сложнее. От готического Средневековья сохранились сведения о параллельном сосуществовании, по крайней мере, четырех музыкальных потоков в Европе:

1. Во-первых, это творчество бродячих певцов и исполнителей на музыкальных инструментах, которые переносили из замка в замок, из города в город различные музыкальные новшества, неожиданно сочетая их с древнейшими пластами народной музыки.

2. Во-вторых, это подлинный расцвет поэтической и вокальной лирики в творчестве дворян-трубадуров.

3. В-третьих, это деятельность только что возникших цехов музыкантов-миннезингеров.

4. В-четвертых, сильно активизировавшаяся деятельность монастырских школ духовной музыки.

Жонглеры, менестрели, шпильманы, как их называли в разных краях, долго оставались единственными представителями светской музыки. Все они были похожи друг на друга и все были немного разными.

Так **жонглер** (французское jongleur от латинского jocolator - "шутник, остряк") - это странствующий балагур и, скорее, народный умелец, чем профессиональный музыкант.

**Менестрель** (французское menestrel от позднелатинского ministerialis - "состоящий на службе") - это шут-музыкант, служащий дворянину.

**Шпильман** же (немецкое Spielmann от Spielen - "играть" и Mann - "человек") относился к своему ремеслу более профессионально. Не случайно чуть позже именно из шпильманов возникнет европейский профессиональный миннезанг.

Последняя группа музыкантов сыграла ведущую роль и в развитии инструментальной музыки в Средние века. Ведь инструментальная музыка, по сравнению с вокальной, считалась менее популярной. Как не вполне божественную ее старались не использовать в церкви. Только танцевальная музыка оставалась чисто инструментальной.

Весьма любопытен в этой связи средневековый инструментарий. Наиболее благородными и возвышенными считались медные духовые инструменты - различные трубы и рога. Ведь о них упоминается в Священном писании и их употребляли в евангельские времена иудейские священники. Наиболее же простонародными были струнные инструменты ребаб, виела, фидель - предшественники современной скрипки. На них могло себе позволить играть лишь простонародье на сельских праздниках, сопровождая танцы. Дворяне же начали осваивать струнные инструменты, и в первую очередь щипковую лютню, гораздо позднее, уже в эпоху Возрождения. Между этими двумя группами располагались многочисленные флейты и свирели. Интересно, что уже в IX веке во многих монастырях

процветала игра на арфе. Но опять, этот струнный инструмент допускался в монастырский быт исключительно потому, что на нем сопровождал пение своих псалмов библейский Давид.

И все же основная роль странствующих музыкантов Средневековья состояла в быстром и широком распространении музыки по Европе. Жонглеры, например, выступали и на городских праздниках, и во время сельских обрядов, и при дворах феодалов. Допускали их даже в церковь, где в XII - XIII веках им удалось добиться права участвовать в духовных представлениях. Именно они и начали размывать чистоту литургической драмы, вводя в нее вульгарные светские мотивы и исполняя песни не на латыни, а на языке простонародья.

Впрочем, жонглеры, выступая среди чисто светских людей, подчас не гнушались и просто высмеивать ритуал церковного богослужения. Тем более что многие из них в прошлом состояли учениками монастырских школ и университетов при монастырях. Они пользовались в своих сочинениях латинским языком, сильно его, искажая и пародируя, и потому назывались по-латински "вагантами" (*vagantes* - "бродячие люди"). Их песни всегда отличались беспечным весельем и прославляли любовь и чисто земные радости.

С конца XI века в Провансе, на юге Франции, стали появляться первые образцы музыкально-поэтического творчества трубадуров (французское *troubador* от провансальского *trobar* - "находить, слагать стихи"). Искусство трубадуров-рыцарей активно развивается около двух столетий. А к середине XII века уже известны имена наиболее выдающихся труверов (от французского *trover* - "придумывать, сочинять"), то есть поэтов-музыкантов. В изысканных и довольно сложных по форме песнях трубадуры воспевали рыцарскую любовь, героические подвиги во время крестовых походов. Характерными

песнями трубадуров стали следующие. Альба (от лат. alba - "утренняя заря"), написанная часто в форме диалога, рисовала расставание влюбленных после ночного свидания. Пасторелу (от французского *pastourelle* - "пастушка"), писали также в форме диалога, где изображали встречу рыцаря с пастушкой. Сирвента (от лат. *servo* - "служу") чаще всего содержала выпады против личных и политических врагов трубадура. Плач выражал скорбь трубадура по утрате близкого человека. Тенсона (от лат. *tensos* - "спор") являлась песенным диспутом двух трубадуров на лирические, политические или философские темы. Очень скоро провансальские трубадуры вызвали многочисленные подражания, из которых самым плодотворным оказался немецкий миннезанг - художественное воплощение рыцарской культуры Германии и Австрии.

Само название - миннезингер (от нем. *Minne* - "любовь" и *Singer* - "певец") - говорит о преувеличенном культе Прекрасной дамы в среде этих "певцов любви". Однако в реальной практике тематика их песен была гораздо разнообразнее. В изысканных сочинениях миннезингеры воспевали не только прекрасных дам, но и влиятельных герцогов и даже сводили между собой счеты. Они служили при дворах властителей, участвовали в многочисленных музыкальных состязаниях, странствовали по Европе. Расцвет миннезанга относится к XIII веку, когда выдвигаются его выдающиеся представители: Рейнмар фон Хагенау, Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде.

Но уже к XIV веку на смену свободным миннезингерам приходят прочно связанные цеховой организацией мейстерзингеры (нем. *meistersinger* - "мастера пения"). Из многочисленных немецких певческих цехов особенно славился Нюрнбергский цех мастеров пения. Это уже новый этап в развитии средневекового певческого

искусства. Для обучения подмастерьев нужно было прочно хранить традиции цеха, заключенные, прежде всего в песенных образцах и приемах их создания. А значит, нужна была еще более усовершенствованная нотация. Прежде всего, это относилось к музыкальному ритму, до того, как мы знаем, всецело следовавшему за стихотворным текстом.

Однако новая, более совершенная система записи музыкального ритма была вызвана не только трудностями школьного обучения или стремлением к сохранению традиций. Основной причиной ее появления стало быстро развивающееся многоголосие, при котором важна не только мелодия сама по себе, но и сочетание нескольких мелодий, их совместное звучание. Чтобы не получать резких, неприятных созвучий и понадобилось точно измерить длительности звуков в каждом голосе.

Первые известия о тех или иных явлениях многоголосия в западноевропейской музыке появляются в теоретических трактатах с XI века, но на практике они существовали уже в IX веке. Многоголосие встречается уже в древней народной музыке, но там это гетерофонное многоголосие, где голоса не самостоятельны и исполняют одну и ту же мелодию лишь чуть-чуть по-разному. Теперь же голоса все более становятся самостоятельными. Естественно, что в русле культовой практики основой раннего многоголосия мог стать только григорианский хорал. Основной голос пел хоральную мелодию, а второй следовал за ним, постоянно сохраняя один и тот же интервал с первым голосом. Главный голос называли *vox principalis* (лат. "голос первый"), а второй *vox organalis* (лат. "голос органальный" от греч. *organon* - "инструмент", так как часто этот голос поручался инструменту). По названию второго голоса все композиции такого рода и получили название "органумов". И действительно, звучание

ранних органумов было резким, фанфарным и сильно напоминало инструментальное исполнение. Получалось так еще и потому, что певцы старались все время сохранять интервалы октавы, квинты или кварты, звучащие немного пусто и напряженно.

Основным жанром в школе Нотр-Дам стал **мотет** (французское motet от латинского motetus - "имеющий слова"). Основой мотета по-прежнему остается хоральный напев, звучащий в теноре. Но теперь на него наслаиваются не просто другие голоса, но голоса, принципиально различные по характеру, как мелодий, так и текста. Здесь использовались народные и светские напевы, известные песни трубадуров. Причем, часто каждый голос исполнял напев на своем языке. Таким образом, голоса обрели полную самостоятельность.

При этом, необходимо было еще соблюсти цельность композиции, не превратить ее в "звуковой винегрет". Это сложно и современники, действительно вспоминают мотет как ученое произведение: "Мотеты не следует давать в пищу простому народу, он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; мотет нужно исполнять для ученых и тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей", - писали в то время.

Из других жанров многоголосия того же времени любопытен **гокет** (франц. "икота"), в котором, по существу, одnogолосная мелодия распределялась между несколькими поющими так, чтобы каждый пропевал не более нескольких нот. Интересным соревновательным жанром была **рондель** (франц. "кружок"). Здесь один исполнитель начинал импровизировать мелодию, а второй, отставая от первого на несколько нот, стремился повторять ее. В дальнейшем такое сочинение получит название **канона**. Тогда же это было популярным певческим развлечением. Интересно, что чуть позже, придя в Италию, такое музыкальное развлечение получило

название качча (ит. "охота"), так как напоминало погоню охотника за зверем.

И все же, несмотря на все новшества, XIII век в истории музыки называют "Ars antiqua" ("старое искусство") и отличают его от "Ars nova" ("новое искусство") - искусство XIV века, когда зарождается музыкальное искусство Возрождения.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

- 1. Ивлев С.А. Художественная культура Средневековья: Материалы для учителя МХК. - М.: Международный союз книголюбов, 2001. - с.20-37.**
- 2. Аристотель. Проблемы. - Цит. по. кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 171**
- 3. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941, т.1.**
- 4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. (От античности к 18 веку). М., «Музыка», кн.1.**
- 5. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736**
- 6. Платон. Законы. - Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 147**
- 7. Розеншильд К. История западноевропейской музыки. М., 1969.**

#### **ВОПРОСЫ:**

- 1. Художественно-стилистические особенности эпохи средневековья.**
- 2. Григорианский хорал и его распространение в странах Европы.**



- 3. *Стилистические особенности музыкального искусства раннего Средневековья.***
- 4. *Стилистические особенности музыкального искусства классического Средневековья.***

## **ТЕМА №2: «КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ»**

### **ПЛАН:**

- 1. Раннее Возрождение.**
- 2. Высокое Возрождение.**
- 3. Северное Возрождение.**
- 4. Наука.**
- 5. Литература.**
- 6. Изобразительное искусство.**

XIV – XVI века... Начало заката средневековья... Эпоха Великих географических открытий... Эпоха бурного развития науки... Эпоха расцвета искусств и становления высших общечеловеческих идеалов... В 1456 году португальские корабли достигли Зеленого мыса, а в 1486 г. экспедиция Бартоломео Диаса обогнула Африканский континент с юга, пройдя мыс Доброй Надежды. Осваивая побережье Африки, португальцы одновременно посылали корабли в открытый океан, на запад и юго-запад. В результате на картах появились неизвестные раньше Азорские острова и острова Мадейра. В 1492 г. свершилось великое событие - Христофор Колумб (итальянец, перебравшийся в Испанию) в поисках пути в Индию

пересек Атлантический океан и высадился у Багамских островов, открыв новый континент - Америку. В 1498 г. испанский путешественник Васко да Гама, обогнув Африку, успешно привел свои корабли к берегам Индии. С XVI в. европейцы проникают в Китай и Японию, о которых раньше имели лишь самое смутное представление. С 1510 г. началось завоевание Америки. И, наконец, португалец Ф. Магеллан (1519-1522), совершив ошеломляющее, дерзкое, невозможное кругосветное путешествие, сокрушил извечное представление о форме земли, разрушил плоскостное мироздание и подарил человечеству Землю в форме шара!

Границы мира раздвинулись. Торговые пути теперь пролегали через океаны, связывая между собой континенты. Так благодаря Великим географическим открытиям началась первая фаза создания глобальной цивилизации.

В разрушении средневекового мира огромная роль принадлежит развитию научной мысли Европы, достижениям в технике и естественных науках. Среди многочисленных открытий, которыми была так богата та эпоха, одно занимает особое место по своему воздействию на умы людей. Это гелиоцентрическая теория польского ученого Николая Коперника (1473-1543), которая дала новое видение Вселенной и новое понимание места в ней Земли и человека. Раньше центром мира считалась неподвижная Земля с обращающимися вокруг нее светилами. Теперь точка отсчета сместилась - Земля превратилась в ничтожную пылинку в космосе, повисшую в пустоте. Картина мира стала пугающе сложной. Идею Коперника подтвердили его последователи - итальянский мыслитель и астроном Джордано Бруно (1548-1600), физик Галилео Галилей (1564-1642).

Новая культурная парадигма возникла вследствие кардинальных изменений общественных отношений в Европе. Рост городов-республик привёл к росту влияния сословий, не участвовавших в [феодалных](#)

отношениях: мастеровых и ремесленников, торговцев, банкиров. Всем им была чужда иерархическая система ценностей, созданная средневековой, во многом церковной культурой и её аскетичный, смиренный дух. Это привело к появлению гуманизма — общественно-философского движения, рассматривавшего человека, его личность, его свободу, его активную, созидательную деятельность как высшую ценность и критерий оценки общественных институтов.

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви. Новое мировоззрение обратилось к античности, видя в ней пример гуманистических, неаскетичных отношений. Изобретение в середине XV века книгопечатания сыграло огромную роль в распространении античного наследия и новых взглядов по всей Европе.

Художественная культура Ренессанса — это личностное начало с опорой на науку. Необычайно сложное мастерство полифонистов XV–XVI веков, их виртуозная техника уживались вместе с ярким искусством бытовых танцев, изысканностью светских жанров. Все большее выражение в произведениях получает лирико-драматизм. Кроме того, в них ярче проявляется личность автора, творческая индивидуальность художника (это характерно не только для музыкального искусства), что позволяет говорить о гуманизации как о ведущем принципе ренессансного искусства. В то же время церковная музыка, представленная такими крупными жанрами, как месса и мотет, в известной мере продолжает «готическую» линию в искусстве Возрождения, направленную, прежде всего, на воссоздание уже существующего канона и через это на прославление Божественного.

К XV веку складывается так называемая полифония «строгого письма», правила (нормы голосоведения, формообразования и др.) которой были зафиксированы в теоретических трактатах того времени и являлись

непреложным законом создания церковной музыки. Композиторы сочиняли свои мессы, используя в качестве основного тематизма заимствованные мелодии (григорианский хорал и другие канонические источники, а также народно-бытовую музыку)— так называемые *cantus firmus*, придавая при этом огромное значение технике полифонического письма, сложному, порой изощренному контрапункту. В то же время шел непрерывный процесс обновления и преодоления сложившихся норм, в связи, с чем постепенно все большее значение получают светские жанры.

Ренессанс имеет неравномерные историко-хронологические границы в разных странах Европы. Возрождение возникло в [Италии](#), где первые его признаки были заметны ещё в [XIII](#) и [XIV](#) веках (в деятельности семейства [Пизано](#), [Джотто](#), [Орканьи](#) и др.), но оно твёрдо установилось только с [20-х годов XV века](#). Во [Франции](#), [Германии](#) и других странах это движение началось значительно позже. К концу [XV](#) века оно достигло своего наивысшего расцвета. В [XVI](#) веке назревает кризис идей Возрождения, следствием чего является возникновение [маньеризма](#) и [барокко](#). Вместе с тем развитие связей между различными творческими школами, обмен опытом между музыкантами, переезжавшими из страны в страну, работавшими в разных капеллах, становится знаменем времени и позволяет говорить о тенденциях, общих для всей эпохи.

1. Период так называемого «Раннего Возрождения» охватывает собой в Италии время с [1420](#) по [1500](#) года. В течение этих восьмидесяти лет искусство ещё не вполне отрешается от преданий недавнего прошлого, но пробует примешивать к ним элементы, заимствованные из классической древности. Лишь впоследствии, и только мало-помалу, под влиянием все сильнее и сильнее изменяющихся условий жизни и культуры, художники совершенно бросают средневековые основы, и смело пользуются образцами

античного искусства, как в общей концепции своих произведений, так и в их деталях. Тогда как искусство в Италии уже решительно шло по пути подражания классической древности, в других странах оно долго держалось традиций готического стиля. К северу от [Альп](#), а также в [Испании](#), Возрождение наступает только в конце XV столетия, и его ранний период длится, приблизительно, до середины следующего столетия, не производя, впрочем, ничего особенно замечательного.

Ранние гуманисты этого периода: поэт - философ Ф. Петрарка (1304? 1374), писатель Дж. Боккаччо (1313? 1375?) хотели создать прекрасную человеческую личность, свободную от предрассудков средневековья, и поэтому, прежде всего, пытались изменить систему образования: ввести в нее гуманитарные науки, сделав акцент на изучении античной литературы и философии.

При этом гуманисты отнюдь не ниспровергали религии, хотя сама по себе церковь и ее служители были объектами насмешек. Скорее, они стремились совместить две шкалы ценностей. В своей “Исповеди” Петрарка писал, что аскетическая мораль христианства очищает душу, но не менее важно и осознание ценности земного бытия, унаследованное от греков и римлян. Таким образом, устранялось средневековое противопоставление плоти и духа. Языческая жизненность и христианское смирение дополняли друг друга в культуре Возрождения, их сочетание рождало идеалы гармонии и равновесия.

2. Второй период Возрождения — время самого пышного развития его стиля — принято называть «Высоким Возрождением», оно простирается в Италии приблизительно от [1500](#) по [1580 год](#). В это время центр тяжести итальянского искусства из Флоренции перемещается в Рим, благодаря вступлению на папский престол [Юлия II](#), человека честолюбивого, смелого и предприимчивого, привлёкшего к своему двору лучших артистов Италии,

занимавшего их многочисленными и важными работами и дававшего собой другим пример любви к художествам. При этом папе и его ближайших преемниках, Рим становится как бы новыми [Афинами](#) времён [Перикла](#): в нём создаётся множество монументальных зданий, исполняются великолепные скульптурные произведения, пишутся фрески и картины, до сих пор считающиеся жемчужинами живописи; при этом все три отрасли искусства стройно идут рука об руку, помогая одно другому и взаимно действуя друг на друга. Античное изучается теперь более основательно, воспроизводится с большей строгостью и последовательностью; спокойствие и достоинство водворяются вместо игривой красоты, которая составляла стремление предшествовавшего периода; припоминания средневекового совершенно исчезают, и вполне классический отпечаток ложится на все создания искусства. Но подражание древним не заглушает в художниках их самостоятельности, и они, с большой находчивостью и живостью фантазии, свободно перерабатывают и применяют к делу то, что считают уместным заимствовать для него из греко-римского искусства.

Первая треть XVI века в Италии — период Высокого Ренессанса, время творческого подъема и небывалого совершенства, воплощенных в великих произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Складывается определенная общественная прослойка, силами которой устраиваются театральные спектакли, музыкальные праздники. Развивается деятельность различных академий искусств.

Чуть позже период высокого расцвета наступает и в музыкальном искусстве, причем не только Италии, но и Германии, Франции, других стран. Огромное значение для распространения музыкальных произведений имеет изобретение нотопечатания.

Но вернемся к развитию музыкального искусства в целом. Итак, в Италии в эпоху Высокого Ренессанса наблюдается расцвет светских жанров. Вокальные жанры развиваются по двум главным направлениям — одно из

них близко к бытовой песне и танцу (фроттолы, вилланеллы и др.), другое же связано с полифонической традицией (мадригал).

Мадригал как особая музыкально-поэтическая форма давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Основным содержанием его была лирика, жанровые сцены, однако в творчестве Карла Джезуальдо де Венозы мадригальная образность получила трагическую, скорбную окраску. В венецианской школе расцветали жанры сценической музыки (попытка возрождения античной трагедии). Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виуэлы, органа и других инструментов).

Стремление к чувственности отличало этот жанр, ставший популярным не только в Италии, но и во Франции, Германии, Англии. В нем закреплялись новые гомофонно-гармонические принципы музыкального языка, поскольку интенсивно разрабатывались новые драматические возможности мелодии, ее способность «выражать» человеческие слезы, жалобы, вздохи или дуновение ветра, поток воды, пение птиц. Обнаруживая историческую преемственность с лирикой трубадуров и труверов, мадригал развивался до начала 17 в. и усваивал принципы многоголосия, разработанные в светских жанрах: мотете, качче, фротолле. В 16 в. отдельные голоса в мадригале стали заменяться инструментами, что способствовало рождению гомофонно-гармонического склада музыки – главенству мелодии с инструментальным сопровождением. Тогда же появилась театрализованная пьеса с музыкой – мадригальная комедия (О.Векки, Дж.Торелли и др.), близкая к комедии дель арте, где возникали типизированные, как и в ранних операх, музыкальные характеристики персонажей: веселость, гнев, скорбь, ревность, коварство и др.

Итак, как мы видим, период Ренессанса — сложный период в истории развития музыкального искусства, поэтому представляется разумным

рассмотреть его более подробно, уделяя при этом должное внимание отдельным личностям.

Стремясь отстоять и усилить свое влияние, католическая церковь во второй половине XVI века ввела жесткую цензуру, инквизиторские методы борьбы со всевозможными «ересями». Тем не менее, и в этот период расцветают таланты таких гениальных музыкантов, как Джованни Пьерлуиджи Палестрина, одного из величайших композиторов церковной музыки, появившегося на свет в 1525 году в небольшом населенном пункте под названием Палестрина, что неподалеку от Рима, откуда композитор и получил свое прозвище. Закончив учебу в строгой школе Гудимеля, Палестрина в 1544 году стал органистом и капельмейстером при соборе в Палестрине. Спустя 6 лет он занял должность преподавателя музыки в Ватиканской капелле, а затем стал ее капельмейстером. Папа Марчелло II оказался снисходительным к Палестрине, благодаря чему последнего вскоре пригласили в члены певческой коллегии папской капеллы.

После смерти Марчелло II папский престол занял Павел IV, прославивший человеком весьма строгих правил. Палестрине, как человеку неженатому и лицу недуховному, сначала было предписано покинуть папскую капеллу, но затем ему предложили должность капельмейстера в римской церкви Святого Джованни, где он проработал около шести лет, а затем перешел на аналогичную службу в церковь Санта-Мария Маджоре. Несмотря на большую занятость, Палестрина умудрялся выделять время для занятий композицией. Так, к 1560 году он написал несколько импроперий — псалмов, поющихся на Страстной неделе, привлекавших внимание широкой публики своей простой, красивой и гармоничной музыкой. Вскоре после этого Палестрина получил заказ от Тридентского собора (1543–1563) на сочинение пробной мессы, которая доказала бы возможность сохранения контрапункта в церковной музыке. Дело в том, что несколько ранее на Тридентском соборе, стремившемся очистить католицизм от всяких



элементов протестантизма, предложили исключить из церковной музыки контрапункт и возвратиться к одноголосному григорианскому пению. Считалось, что многоголосная музыка из-за контрапунктических сплетений оттесняет текст на второй план, при этом нарушает и музыкальное благозвучие произведения. Чтобы разрешить спор, разгоревшийся вслед за этим предложением между присутствующими на Тридентском соборе, была избрана специальная комиссия, в обязанность которой вменялось определить, возможно, ли при вышеизложенном требовании духовенства сохранить в церковной музыке контрапунктический стиль. С этой целью комиссия и поручила Палестрине создать контрапунктическую мессу, отвечавшую также и выдвинутым на соборе притязаниям. Понимая, насколько важной является просьба Тридентского собора, композитор создал 3 шестиголосные мессы, которые решили участь контрапунктической музыки. Папа Пий IV отозвался о произведениях Палестрины следующим образом: «Здесь Иоанн (т. е. Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в небесном Иерусалиме». Влияние, оказанное мессами на духовенство, было настолько сильным, что выступления против использования в церковной музыке контрапункта прекратились. Кроме того, Тридентский собор постановил за правило всем композиторам духовной музыки писать в стиле Палестрины.

Творчество Джованни Пьерлуиджи Палестрины ознаменовало собой вершину развития контрапунктической духовной музыки а capella. В его произведениях контрапунктического стиля всевозможные комбинации сочетаются с ясностью текста. Лучшими сочинениями его является сборник четырех- и пятиголосных месс, а также упомянутые выше шестиголосные мессы. Кроме того, композитор написал 14 книг четырех-, пяти- и шестиголосных месс; 1 книгу восьмиголосных; 10 книг четырех-, пятиголосных мотетов; 1 книгу офферториев; 3 книги литаний; 1 книгу пяти-

, шести- и восьмиголосных магнификатов; 3 книги ламентаций; 4 книги четырех- и пятиголосных мадригалов. Палестрине вместе с композитором Джованни Мария Нанино принадлежит заслуга в основании в Риме музыкальной школы, которая в свое время выпустила немало хороших музыкантов. Умер Палестрина в 1594 году в Риме.

В эпоху Возрождения (Ренессанса) профессиональная музыка теряет характер чисто церковного искусства и испытывает влияние народной музыки, проникается новым гуманистическим мироощущением. Высокого уровня достигает искусство вокальной и вокально-инструментальной [полифонии](#) в творчестве представителей «[Ars nova](#)» («Нового искусства») в Италии и Франции XIV в., в новых полифонических школах — английской (XV в.), нидерландской (XV—XVI вв.), римской, венецианской, французской, немецкой, польской, чешской и др. (XVI в.).

Складываются новые жанры инструментальной музыки, выдвигаются национальные школы исполнения на лютне, органе, вёрджинеле. В Италии расцветает искусство изготовления смычковых инструментов, обладающих богатыми выразительными возможностями. Столкновение различных эстетических установок проявляется в «борьбе» двух типов смычковых инструментов — [виолы](#), бытовавшей в аристократической среде, и [скрипки](#) — инструмента народного происхождения. Эпоха Возрождения завершается появлением новых музыкальных жанров — сольной песни, [кантаты](#), [оратории](#) и [оперы](#), способствовавших постепенному утверждению [гомофонного стиля](#).

В 15–16 вв. инструментальная музыка начинает выделяться в самостоятельную традицию и быстро распространяется в быту, салонах, при дворах и в церкви. Большую популярность в быту приобретает лютня. Наряду с духовными сочинениями, первые печатные нотные сборники предлагал инструментальные пьесы для лютни (три лютневые табулатуры

составлены О. Перуччи в 1507–1509). Однако материал инструментального репертуара в основном имел вокальное происхождение – это обработки мотетов, шансона, народных мелодий и хоралов. В игре на органе, лютне, на ранних клавирах формируются принципы вариантного проведения одного темы-мелодии (например, органные и клавирные сочинения испанского композитора Ф.Антонио Кабесона (1510–1566)). Но церковь, допуская инструментальные звучания, повелевала: «Пусть епископы обуздывают игру на органе, чтобы можно было слушать те слова, которые поются, и чтобы души слушавших обращались к славословию бога священными словами, а не любопытными, интересными мелодиями» (Постановление собора в Толедо, 1566).

3. Однако, период Ренессанса на территориях Нидерландов, Германии и Франции принято выделять в отдельное стилевое направление, имеющее некоторые различия с Возрождением в Италии, и называть «[Северное Возрождение](#)». Наиболее заметны стилевые различия в живописи: в отличие от итальянских территорий в живописи долго сохранялись традиции и навыки [готического](#) искусства, меньше внимание уделялось исследованиям античного наследия и познанию анатомии человека. Выдающиеся представители — [Ян ван Эйк](#) (ок.1390-1441), [Рогир ван дер Вейден](#) (1399 или 1400—1464), [Гуго ван дер Гус](#), [Питер Брейгель Старший](#) (1525/1530-1569).

Крупнейшим мастером Северного Возрождения в изобразительном искусстве был Альбрехт Дюрер. Он оставил колоссальное наследие: картины, графические работы, статьи, переписку. На творчество Дюрера оказали влияние итальянские мастера: он любил бывать в Италии, особенно в Венеции. Глубины графики Дюрера можно попытаться понять через расшифровку средневековых символов, которые у него действительно встречаются. Но искать разгадки этих завораживающих изображений нужно в эпохе реформации. Может быть, листы его гравюр ярче всего отразили

стойкость духа людей этого времени, их готовность отвергнуть любые искусства, их горестные измышления о горестном результате войны.

Матис Нитхард, известный также под именем Грюневальд (1470-75 – 1528), поражает богатством и яркостью религиозных фантазий, экстатичностью, изобретательной композицией. Главный труд Грюневальда – «Изенгеймский алтарь». Изображение Марии с младенцем вписано в многофигурную праздничную композицию с ангелами, играющими для них на музыкальных инструментах. По контрасту с этой светлой сценой написано «Распятие», мрачное и натуралистичное.

Век Северного Возрождения был недолог. Тридцатилетняя война вторглась в этот процесс и задержала развитие немецкой культуры. Но в истории оно осталось как поразительно целостная эпоха, как клуб гениев, мастеров слова и живописи, которые общаются между собой, участвуют в общей борьбе, путешествуют, пишут поразительные портреты друг друга, взаимно вдохновляются идеями. Вовлечение народов северных стран в общеевропейский культурный процесс началось в пору Северного Возрождения.

Небольшой стране, включающей территорию нынешних Бельгии и Голландии, суждено было стать в XV веке самым ярким Италией очагом европейского искусства. Нидерландские города, хотя и не были политически самостоятельными, давно уже богатели и крепили, ведя обширную торговлю, а потом и развивая у себя мануфактурное производство тканей, ковров, стекла.

Готическая архитектура Нидерландов – это не только храмы, но еще больше ратуши, городские стены и башни, дома купеческих и ремесленных гильдий, торговые ряды, склады и, наконец, жилые дома характерного надолго укрепившегося типа: с узкими фасадами и высокими треугольными или ступенчатыми фронтонами. Так как церкви возводились больше из

кирпича, чем из камня, то и церковная скульптура не получила большого развития. Клаус Слютер и его ученики остались блестящим исключением в культуре Нидерландов. Главная ее художественная сила еще в средние века проявилась в другом – в миниатюрной живописи.

Любовная, прилежная, поэтическая пристальность взгляда на мир была унаследована от миниатюры большой живописью XV века, начатой Яном ван Эйком. Маленькие картинки, украшающие рукописи, выросли в большие картины, украшающие створки алтарей. При этом возникли новые художественные качества. Появилось то, чего в миниатюре быть не могло: такой же пристальный, сосредоточенный взгляд на человека, на его лицо, в глубину его глаз. В Эрмитаже есть картина крупного нидерландского мастера Рогера ван дер Вейдена «Св. Лука пишет Мадонну» (евангелист Лука считался художником и покровителем цеха живописцев). В ней многие типично для излюбленных нидерландцами композиций: панорама города и канала, написанная так мелко, нежно и тщательно, с двумя задумчивыми человеческими фигурками на мосту. Но самое замечательное - лицо и руки Луки, пишущего мадонну «с натуры».

Традиции полифонической же школы остаются по-прежнему сильными, но отношение к выбору тем меняется, увеличивается эмоционально-образная насыщенность произведений, усиливается личностное, авторское начало. Все эти черты проявляются уже в творчестве итальянского композитора Жоскена Дебре, родившегося около 1450 года в Бургундии и бывшего одним из величайших композиторов нидерландской школы конца XV—начала XVI века. В молодые годы Дебре учился искусству композиции у И. Окегема, у которого он также совершенствовался и в игре на различных музыкальных инструментах. В дальнейшем Жоскен Дебре попробовал свои силы во всех существовавших в то время музыкальных жанрах, создавая псалмы, мотеты, мессы, музыку на Страсти Господни, сочинения в честь святой Марии и светские песни.

Сочинениях Дебре — это поразительная контрапунктическая техника, позволяющая считать автора настоящим контрапунктом-виртуозом. Однако, несмотря на полное владение материалом, Дебре писал очень медленно, очень критично рассматривая свои произведения. Во время пробного исполнения сочинений он вносил в них массу изменений, стремясь достигнуть безукоризненного благозвучия, которое никогда не приносил в жертву контрапунктическим сплетениям. Используя только полифонические формы, композитор в некоторых случаях придает верхнему голосу необыкновенно красиво льющуюся мелодию, благодаря чему его произведение отличается не только благозвучием, но и мелодичностью. Не желая выходить за рамки строгого контрапункта, Дебре для смягчения диссонансов как бы подготавливает их, употребляя диссонирующую ноту в предыдущем созвучии в виде консонанса. Весьма удачно в качестве средства для усиления музыкальной экспрессии Дебре использует и диссонансы. Нужно отметить, что Жоскена Дебре с полным правом можно считать не только талантливым контрапунктистом и чутким музыкантом, но и великолепным художником, способным передать в своих произведениях самые тонкие оттенки чувств и различные настроения. До своей смерти, наступившей в 1521 или в 1524 году, Дебре руководил лучшими капеллами в Риме, Флоренции, Ферраре, Париже. Всегда был одинаково предан своему делу, способствуя распространению и признанию музыки.

Другим выдающимся музыкантом эпохи Высокого Возрождения является Орландо Лассо (настоящее имя Ролан де Лассю), появившийся на свет около 1532 года в Монсе, близ Геннегау (Бельгия). Еще в раннем детстве стало ясно, что мальчик одарен от природы выдающимися музыкальными способностями: особенно обращал на себя внимание его великолепный голос. Слухи о необыкновенно музыкальном ребенке дошли до генерала Фердинанда де Гонзаго, приближенного вице-короля Сицилии. Он, удостоверившись, что Ролан действительно очень талантлив, взял его под

свое покровительство и увез в Италию, где Лассо и получил образование. Пробыв некоторое время в Италии, Лассо отправился в Сицилию, занимался два года в Неаполе, затем вернулся на родину. Побывал во Франции и Англии, некоторое время жил в Антверпене, где посвятил себя исключительно композиции, и вскоре о нем заговорила уже вся Европа. В 1557 году герцог Баварский Альберт V предложил Лассо занять должность главного придворного капельмейстера, последний охотно согласился на это, т. к. в то время баварская капелла являлась одной из лучших в Европе. Мастерство Лассо как капельмейстера способствовало тому, что значение капеллы, где он служил до самой смерти, еще более возросло. Герцог Альберт пожаловал ему звание обер-капельмейстера, император Максимилиан II возвел в дворянское достоинство, Папа Григорий XIII—в рыцари золотой шпоры. Кроме того, прославился Лассо и как прекрасный композитор, чьи произведения изобилуют элементами эпико-драматической силы, оказывающей огромное воздействие на слушателя. Его музыкальное письмо отличается поразительной легкостью во многом благодаря тому, что он отказывался от сухих идей предшествовавших ему композиторов нидерландской школы. При создании духовных сочинений Лассо стремится к естественному ведению голосов и впервые расширяет формы мотета, начав работать на создаваемые им самим темы. В своих произведениях он применяет хроматизмы и модуляции, а временами встречающиеся в музыке Лассо, основанной еще на церковных ладах, гармонические сочетания приближаются к современным.

Лассо принадлежит огромное количество сочинений, написанных во всех формах музыки той эпохи. Из них наиболее известны 51 месса, 2 реквиема, 780 мотетов, около 40 гимнов, музыка на Страсти Господни, канцонетты, мадригалы, песни, диалоги, ламентации и т. д. Величайшими произведениями Лассо считаются его покаянные псалмы. Один из его современников сказал об этих сочинениях так: «В них выражено настроение

сильной, благородной души, внушающей доверие, что после падения она снова героически поднимется». Жизненный и творческий путь Лассо завершился в 1594 году в Мюнхене. Его талант явился достойным завершением нидерландской школы, последним композитором которой и был Лассо.

Далее необходимо назвать Гийома Дюфай (около 1400–1474), произведения, которого, по сути, являются более чем полувекowym этапом в истории нидерландской школы музыки, сложившейся во второй четверти XV века. Дюфай руководил несколькими капеллами, в том числе папской в Риме, работал во Флоренции и Болонье, а последние годы жизни провел в родном Камбрэ. Наследие Дюфай богато и обильно: оно включает около 80 песен (камерные жанры— виреле, баллады, рондо), около 30 мотетов (как духовного содержания, так и светских, «песенных»), 9 полных месс и их отдельные части. Примечательно, что Дюфай вносит в мессу много нового: шире разворачивает композицию целого, свободнее пользуется контрастами хорового звучания. Одними из самых лучших его сочинений являются мессы «*Se la face au pale*» («Бледное лицо») и «*L'homme arme*» («Вооруженный человек»), в которых использованы заимствованные одноименные мелодии песенного происхождения.

Творчество младших современников Дюфай — Иоханнеса Окегема и Якоба Обрехта — относят уже к так называемой второй нидерландской школе. Оба композитора являются крупнейшими фигурами своего времени, определившими развитие нидерландской полифонии во второй половине XV века.

Иоханнес Окегем (1425–1497) большую часть жизни работал при капелле французских королей. Важнейшее место в его творчестве занимала месса. Он обнаружил потрясающее мастерство развития мелодических линий в полифонических ансамблях. Его музыке присущи некоторые готические



черты: образность, внеиндивидуальный характер выразительности и т. д. Он создал 11 месс, в том числе и на тему «L'homme arme».

Якоб Обрехт (1450–1505) работал в капеллах Антверпена, Камбрэ, Брюгге и др., служил также в Италии. Он создал 25 месс, около 20 мотетов и 30 полифонических песен. Унаследовал от своих предшественников и старших современников виртуозную полифоническую технику, сложившиеся традиции нидерландской полифонической школы. Однако для его стиля характерны индивидуальные черты, в том числе отход от готической отрешенности, вызывающие противопоставления, сила эмоций, связь с бытовыми жанрами.

4. Развитие знаний в [XIV—XVI](#) веках существенно повлияло на представления людей о мире и месте человека в нем. [Великие географические открытия](#), [гелиоцентрическая система мира](#) [Николая Коперника](#) изменили представления о размерах [Земли](#) и её месте во [Вселенной](#), а работы [Парацельса](#) и [Везалия](#), в которых впервые после античности были предприняты попытки изучить строение человека и процессы, происходящие в нем, положили начало научной медицине и анатомии.

Крупные изменения произошли и в общественных науках. В работах [Жана Бодена](#) и [Никколо Макиавелли](#) исторические и политические процессы впервые стали рассматриваться как результат взаимодействия различных групп людей и их интересов. Тогда же были предприняты попытки разработки «идеального» общественного устройства: «Утопия» [Томаса Мора](#), «Город Солнца» [Томмазо Кампанеллы](#). Благодаря интересу к античности были восстановлены многие античные тексты<sup>1</sup>, многие гуманисты занимались изучением классической [латыни](#) и [древнегреческого языка](#).

В целом, преобладающая в данную эпоху пантеистическая мистика Возрождения создавала неблагоприятный идейный фон для развития

научных знаний. Окончательное становление научного метода и последовавшая за ней Научная революция XVII ст. связаны с оппозиционным Возрождению движением Реформации. В XV веке (1459) во Флоренции возрождается Платоновская академия в Кареджи.

5. В литературе Возрождения наиболее полно выразились гуманистические идеалы эпохи, прославление гармонической, свободной, творческой, всесторонне развитой личности. Любовные сонеты [Франческо Петрарки](#) (1304—1374) открыли глубину внутреннего мира человека, богатство его эмоциональной жизни. В XIV—XVI веке итальянская литература пережила расцвет — лирика Петрарки, новеллы [Джованни Боккаччо](#) (1313—1375), политические трактаты [Никколо Макиавелли](#) (1469—1527) поэмы [Лудовико Ариосто](#) (1474—1533) и [Торквато Тассо](#) (1544—1595), выдвинули её в число «классических» (наряду с древнегреческой и древнеримской) литератур для других стран. Без Петрарки не состоялась бы лирика Франции, Камюэнса в Португалии, Шекспира и елизаветинцев Англии, Кохановского в Польше.

В знаменитом “Декамероне” Боккаччо озорные фривольные новеллы о сластолюбцах чередуются с трагическими рассказами о безответной или самоотверженной любви. В сонетах Петрарки, посвященных прекрасной Лауре, небесной любви приданы земные черты, но и земные чувства возвышены до небесной гармонии. Литература Возрождения создала такие памятники непреходящей ценности, как “Гаргантюа и Пантагрюэль” Рабле, драмы Шекспира, роман “Дон Кихот” Сервантеса и многие другие, органично соединившие в себе интерес к античности с обращением к народной культуре, пафос комического с трагизмом бытия. Сонеты Петрарки, новеллы Бокаччо, героические поэмы Ариосто, Тассо, сатирический трактат Эразма Роттердамского “Похвала глупости”... Написанные разными авторами, окрашенные многоцветьем национального колорита, каждое в своей форме и по-своему – они воплощали в себе идеалы

и идеи возрожденческого гуманизма. Ренессанс поставил в центр человеческую личность, энергичную, устремленную на преобразование мира, с ярко выраженным волевым началом.

Литература Возрождения опиралась на две традиции: народную поэзию и «книжную» античную литературу, поэтому часто рациональное начало сочеталось в ней с поэтической фантастикой, а комические жанры получили большую популярность. Это проявилось в наиболее значительных литературных памятниках эпохи: [«Декамероне»](#) Бокаччо, [«Дон Кихоте» Сервантеса](#).

С эпохой Возрождения связано появление национальных литератур — в отличие от литературы средних веков, создававшейся преимущественно на латыни. Широкое распространение получили театр и драма. Самыми известными драматургами этого времени стали [Уильям Шекспир](#) (1564—1616, Англия) и [Лопе де Вега](#) (1562—1635, Испания).

6. Для живописи и ваяния эпохи Возрождения характерно сближение художников с природой, ближайшим проникновением их в законы анатомии, перспективы, действия света и других естественных явлений. Художники стали видеть мир иначе: плоскостные, как бы бестелесные изображения средневекового искусства уступили место трехмерному, рельефному, выпуклому пространству, в котором причудливая дымка света играет с невесомой прозрачностью тени. Донателло, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Веронезе, Тинторетто в Италии, Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Питер Брейгель, Иероним Босх в Нидерландах, Дюрер, Нитхардт, Хольбейн в Германии, Фуке, Гужон, Клуэ во Франции последовательно овладевали художественным отражением всего богатства действительности – передачей объема, пространства, света, изображением человеческой фигуры (в том числе обнаженной) и реальной среды – интерьера, пейзажа, всего, что

окружало человека и составляло часть его бытия. Воспевали своим творчеством совершенную личность, в которой физическая и духовная красота сливаются воедино в соответствии с требованиями античной эстетики. Да, источник вдохновения для них был в античной культуре.

Но в их творчестве, отражался окружающий мир. А ведь эпоха Возрождения – это еще и эпоха войн, моровых эпидемий (чума, оспа), все еще стойкого церковного мракобесия, когда на кострах инквизиции заживо сжигали людей, а народ, распаленный страстными призывами монаха-доминиканца Савонарола к уничтожению произведений гуманистов, сжигал на аналогичных кострах творения Петрарки, Леонардо да Винчи и многих, многих других. На костре сожгли Джордано Бруно, Галилея заставили отречься от своих убеждений... Вот почему так мрачны краски на полотнах Гольбейна. Вот почему так трагически страшен Дюрер, изобразивший гибель человечества в серии гравюр "Апокалипсис" (15 шт. - иллюстрации к откровению Иоанна-Богослова). Наибольшая известность - лист "Четыре всадника", символизирующий страшные бедствия людей: война, голод, несправедный суд и смерть. Их кони топчут всех на своем пути, даже короля и священника. Вот почему с полотен нидерландского художника Иеронима Босха на нас смотрят фантастические чудовища. Человек Возрождения - он наивно радовался живой чувственности античности, стремился понять окружающий мир и себя в этом мире, и, вместе с тем, боялся еще до конца заглянуть в бездонную пропасть своей души.

Художники Возрождения, рисуя картины традиционной [религиозной](#) тематики, начали использовать новые художественные приёмы: построение объемной композиции, использование [пейзажа](#) на заднем плане. Это позволило им сделать изображения более реалистичными, оживленными, в чём проявилось резкое отличие их творчества от предыдущей [иконографической](#) традиции, изобилующей условностями в изображении.

Главное, чем характеризуется эта эпоха — возвращение в архитектуре к принципам и формам античного, преимущественно [римского](#) искусства. Особенное значение в этом направлении придаётся [симметрии](#), [пропорции](#), геометрии и порядку составных частей, о чём наглядно свидетельствуют уцелевшие образцы [римской архитектуры](#).

Сложная пропорция средневековых зданий сменяется упорядоченным расположением [колонн](#), [пилястр](#) и [притолок](#), на смену несимметричным очертаниям приходит полукруг [арки](#), полусфера [купола](#), [ниши](#), [эдикулы](#). Наибольший расцвет Ренессансная архитектура пережила в Италии, оставив после себя два города-памятника: [Флоренцию](#) и [Венецию](#). Над созданием зданий там трудились великие архитекторы — [Филиппо Брунеллески](#), [Леон Баттиста Альберти](#), [Донатто Браманте](#), [Джорджо Вазари](#) и многие другие.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

- 1. Искусство раннего Возрождения — М.: Искусство, 1980. — 257 с.**
- 2. История искусства: Ренессанс — М.: Издательство АСТ, 2003. — 503 с.**
- 3. Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение — ОЛМА-ПРЕСС, 2005. — 128 с.**
- 4. М.Л.Андреев. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Наука. Т. 1, 2005, с. 84-97.**
- 5. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941, т.1.**
- 6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. (От античности к 18 веку). М., «Музыка», кн.1.**

7. *Розеншильд К. История западноевропейской музыки. М., 1969.*
8. *Советский энциклопедический словарь. Советская энциклопедия. М., 1979 г.*
9. *Философская энциклопедия. Государственное научное издательство "Советская энциклопедия". М., 1960 г.*
10. *Драч Г. В. Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1999.*
11. *История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения (Под. ред. Брагиной Л.М.). - М.: Высшая школа, 1999.*

#### **ВОПРОСЫ:**

1. *Искусство раннего Возрождения.*
2. *Искусство высокого Возрождения.*
3. *Искусство Северного Возрождения.*
4. *Развитие науки в период Ренессанса.*
5. *Литература периода Ренессанса.*
6. *Изобразительное искусство эпохи Возрождения.*

## **ТЕМА № 4: «КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО БАРОККО»**

### **ПЛАН:**

- 1. Музыкальная культура барокко.**
- 2. Новый жанр — опера.**
- 3. Инструментальная музыка барокко.**
- 4. Барокко на Севере Европы.**
- 5. Творчество И.С.Баха.**
- 6. Творчество Г.Ф. Генделя.**
- 7. Живопись барокко.**
- 8. Барокко в скульптуре и архитектуре.**
- 9. Барокко в литературе.**
- 10. Позднее барокко и зарождение рококо.**

1. Музыкой барокко называют период в развитии европейской классической музыки приблизительно между 1600 и 1750 годами (см. таблицу №1 «Временные рамки периодов развития классической музыки» для более подробного освещения вопросов, связанных с выделением этих рамок). Барочная музыка появилась в конце эпохи Возрождения и предшествовала музыке эпохи классицизма. Слово «барокко» предположительно происходит от португальского *perola barroca* — жемчужина причудливой формы; или от лат. *baroco* — мнемоническое

обозначение одного из видов силлогизма в схоластической логике (примечательно, что похожие латинские слова «Varlоссо» или «Brillоссо» также использовались в схожем значении — жемчужина необычной формы, не имеющая оси симметрии). И действительно, изобразительное искусство и архитектура этого периода характеризовались весьма вычурными формами, сложностью, пышностью и динамикой. Позже это же слово стало применяться и к музыке того времени. Сочинительские и исполнительские приёмы периода барокко стали неотъемлемой и немалой частью музыкального классического канона. Произведения того времени широко исполняются и изучаются. В эпоху барокко родились такие гениальные произведения, как фуги Иоганна Себастьяна Баха, хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия» Георга Фридриха Генделя, «Времена года» Антонио Вивальди, «Вечеря» Клаудио Монтеверди. Сильное развитие получили такие понятия, как теория музыки, диатоническая тональность, имитационный контрапункт. Музыкальный орнамент стал весьма изощрённым, сильно изменилась музыкальная нотация, развились способы игры на инструментах. Расширились рамки жанров, выросла сложность исполнения музыкальных произведений, появился такой вид сочинений, как опера. Большое число музыкальных терминов и концепций эры барокко используются до сих пор.

Начало 17 в. – время, когда в искусствах обнаруживают себя черты стиля барокко. В светских формах музыка сближается с литературой и теряет связь с математикой. Музыкальное искусство не рассматривается теперь в системе квадрума, а сближается с риторикой и вместе с грамматикой и логикой включается в тривиум. Развитие инструментальных жанров отделяет музыку от поэзии и танца. Выходит трехтомный трактат немецкого органиста и композитора Михаэля Преториуса (1571–1621) *Syntagma musicum* (1615–1619), где рассматриваются формы духовной и светской музыки, музыкальные инструменты (огранография) и музыкальные термины, определяющие суть характерных для своего времени вокальных



жанров (мотет, мадригал) и инструментальных (концерт, прелюдия, фантазия, fuga, токката, соната, симфония), популярных танцев (аллеманда, куранта, гальярда, вольта) и др.

Специфика музыкального языка 17 в. проявляется в смешении разных техник, стилей, образов, в соединении «старого» и «нового». Преобладала полифоническая техника, но речитативно-декламационная, фактурно-фантазийная теснят ее. Совмещая службу церкви со службой сеньорам, музыканты опирались на различные стили, сопоставляя их в одном сочинении: песенную арию с григорианским хоралом, мадригал с духовным мотетом и концертом. Умение забавлять, радовать человека, и в то же время славить бога, поднимаясь над повседневностью – задача музыканта этой эпохи. Оценке подлежит авторская искусность, профессиональная сделанность музыкальной «вещи» (композиции), которая не исчезает в сиюминутном исполнении (импровизации), а сохраняется на письме в нотных рукописях и изданиях (нотопечатание – с конца 15 в.). С конца 16 в. в Италии появляется термин «композитор».

2. В Италии формируются и набирают силу новые светские музыкальные жанры. Опера, зародившаяся в аристократических салонах, демократизируется и шествует по разным городам Италии и за ее пределами. В 17 в. был выработан тип оперы-сериа («серьезной оперы»), основанный на мифологических и историко-героических сюжетах. Славу приобретают венецианская (М.А.Чести, Ф.Кавалли) и неаполитанская (А.Скарлатти) оперные школы.

Строение оперы важнейший момент в изучении оперного искусства. Прежде чем приступить к работе над оперой, нужно выбрать сюжет и сделать по нему либретто.

**Либрétто** (итал. Libretto) — литературная основа большого вокального сочинения, светского или духовного, например оперы, оперетты, оратории,

кантаты, мюзикла. Либретто пишется, как правило, в стихах, преимущественно рифмованных. Для речитативов возможно употребление прозы. Сюжетами для либретто служат в основном литературные произведения, переделываемые сообразно музыкально-сценическим требованиям. Иногда либретто — самостоятельный труд либреттиста или композитора. В издания либретто иногда включаются ноты с целью дать основные темы сочинения или лучшие его места. Часто либретто лишь вкратце поясняет действие, происходящее на сцене, без воспроизведения слов арий, речитативов и т. п.

Основные разделы оперного спектакля — это **действия, картины, сцены, номера.**

Иногда опера начинается с **пролога** (по-гречески «пролог» - «перед словом»), который вводит слушателя в обстановку действия и представляет главных героев. Оперный спектакль может заканчиваться **эпилогом** (по-гречески «эпилог» - «после слова»). Оперные номера бывают вокальные и оркестровые.

**Вокальные номера** — это законченные эпизоды для вокального исполнения. Их можно разделить на **сольные и, ансамблевые и хоровые.**

К сольным относятся: речитатив, ария, ариетта, ариозо, каватина, песня, романс, монолог и т.д.

**Ария** - это основное средство музыкальной характеристики оперного героя (итальянское слово переводится как «песня», «воздух», «ветер»). В некоторых произведениях персонажи имеют несколько арий-характеристик. Эти позволяет более полно раскрыть образ.

**Ариозо** — небольшая ария свободного строения, обычно имеющая лирический характер.

**Ариетта** похожа на ариозо. Ее отличительные черты – простота изложения и песенный склад мелодии. Часто ариетта имеет лирический характер.

**Каватина** - бывает двух видов:

1. Выходная ария героя, сольная музыкальная характеристика. Такая каватина обычно бывает виртуозной, бравурной, жизнеутверждающей;
2. Лирическая ария созерцательного характера, в умеренно-медленном темпе, с плавной песенной мелодией.

**Монолог** – сольное высказывание персонажа, написанное в свободной форме. Это название пришло из литературы.

**Ансамблевые номера** предназначены для нескольких исполнителей. К ним относятся: дуэт, терцет, квартет, квинтет т.д.

**Хоровые номера** – это номера коллективного исполнения.

**Оркестровые номера** – это законченные эпизоды для инструментального исполнения. К ним относятся увертюра, музыкальный антракт. Балетные сцены и музыкальные картины.

**Увертюра** (от французского «открывать») – оркестровое вступление к опере. Это довольно большой музыкальный номер, обычно написанный в сонатной форме. Часто в увертюре звучат темы из оперы. Встречаются небольшие оперные вступления, написанные в свободной форме, называемые **интродукция**.

**Музыкальный антракт** – это оркестровое вступление, к какому - либо действию оперы (по-французски «антракт» означает «между действиями»).

**Балетные сцены** – это танцы и мари в опере.

**Музыкальные картины** – это программная музыка, связанная с изображением таких моментов в развитии сюжета, которые трудно показать на сцене. Это могут быть картины природы, сцены битвы и т.д.

**Лейтмотив** – это музыкальная тема, связанная с определенным персонажем, чувством, явлением или идеей данного произведения. Лейтмотив звучит в разных метрах оперы как закреплённая музыкальная характеристика.

Первоначально опера имела иное название: "драма для музыки" (ит. *dramma per musica*); слово "опера" (ит. *opera* - "сочинение") появилось только в середине XVII века. Идея "драмы для музыки" родилась во Флоренции, в художественном кружке Флорентийская камерата. Музыкально-драматическая композиция разных опер. Опера стала быстро развиваться, прежде всего, как придворная музыка. Знать покровительствовала искусствам, и такая забота объяснялась не только любовью к прекрасному: процветание искусств считалось обязательным атрибутом могущества и богатства. В крупных городах Италии - Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе - сложились свои оперные школы.

Флорентийская камерата. Заседания кружка проходили в камерной (от ит. *camera* - "комната"), домашней обстановке. С 1579 до 1592 г. в доме графа Джованни Барди собирались просвещённые любители музыки, поэты, учёные. Его посещали и профессиональные музыканты - певцы и композиторы Якопо Пери (1561 - 1633) и Джулио Каччини (около 1550-1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (около 1520-1591), отец знаменитого учёного Галилео Галилея.

Участников Флорентийской камераты волновало развитие музыкального искусства. Его будущее они видели в соединении музыки и

драмы: тексты подобных произведений (в отличие от текстов сложных хоровых полифонических песнопений XVI в.) станут, понятны слушателю.

Идеал сочетания слова и музыки члены кружка находили в античном театре: стихи произносились нараспев, каждое слово, каждый слог звучали ясно. Так Флорентийская камерата пришла к идее сольного пения в сопровождении инструмента - монодии (от греч. "монос" - "один" и "оде" - "песня"). Новый стиль пения стал называться речитативным (от ит. recitare - "декламировать"): музыка следовала за текстом и пение представляло собой монотонную декламацию. Музыкальные интонации были маловыразительными - акцент делался на ясном произношении слов, а не на передаче чувств героев.

Ранние флорентийские оперы сочинялись на сюжеты из античной мифологии. Первые дошедшие до нас произведения нового жанра - две оперы под одинаковым названием "Эвридика" композиторов Пери (1600 г.) и Каччини (1602 г.). Созданы они на сюжет мифа об Орфее. Пение сопровождал инструментальный ансамбль, который состоял из чембало (предшественник фортепиано), лиры, лютни, гитары и др.

Героями первых опер правил рок, а его волю провозглашали вестницы. Действие открывалось прологом, в котором воспевались добродетели и сила искусства. Дальнейшее представление включало вокальные ансамбли (оперные номера, где одновременно поют несколько участников), хор, танцевальные эпизоды. На их чередовании строилась музыкальная композиция.

Лучшие черты разных школ - внимание к поэтическому слову (Флоренция), серьёзный духовный подтекст действия (Рим), монументальность (Венеция) - соединил в своём творчестве Клаудио Монтеверди (1567-1643). Клаудио Монтеверди – крупнейший музыкальный драматург первой половины XVIII века, основоположник венецианской

оперной школы. Композитор родился в итальянском городе Кремона в семье врача. Как музыкант Монтеверди сложился ещё в юности. Он писал и исполнял мадригалы; играл на органе, виоле и других инструментах. Сочинению музыки Монтеверди обучался у известных в то время композиторов. В 1590 г. в качестве певца и музыканта его пригласили в Мантую, ко двору герцога Винченцо Гонзаги; позже он возглавил придворную капеллу. В 1612 г. Монтеверди покинул службу в Мантуе и с 1613 г. поселился в Венеции. Во многом благодаря Монтеверди в 1637 г. в Венеции открылся первый в мире публичный оперный театр. Там композитор возглавил капеллу собора Сан-Марко. Перед смертью Клаудио Монтеверди принял духовный сан.

Изучив творчество Пери и Каччини, Монтеверди создал собственные произведения этого жанра. Уже в первых операх - "Орфей" (1607 г.) и "Ариадна" (1608 г.) - композитору удалось музыкальными средствами передать глубокие и страстные чувства, создать напряжённое драматическое действие. Монтеверди - автор многих опер, но сохранились только три - "Орфей", "Возвращение Улисса на родину" (1640 г.; на сюжет древнегреческой эпической поэмы "Одиссея") и "Коронация Поппеи" (1642 г.).

В произведениях Монтеверди гармонично сочетаются музыка и текст. В основе опер – монолог-речитатив, в котором ясно звучит каждое слово, а музыка гибко и тонко передаёт оттенки настроения. Монологи, диалоги и хоровые эпизоды плавно перетекают друг в друга, действие развивается неспешно (в операх Монтеверди три-четыре акта), однако динамично. Важную роль композитор отводил оркестру. В "Орфее", например, он использовал почти все известные в то время инструменты. Оркестровая музыка не просто сопровождает пение, но сама рассказывает о событиях, происходящих на сцене, и переживаниях персонажей. В "Орфее" впервые появилась увертюра (фр. *ouverture*, от лат. *apertura* - "открытие, начало") -

инструментальное вступление к крупному музыкальному произведению. Оперы Клаудио Монтеверди оказали значительное влияние на венецианских композиторов, заложили основы венецианской оперной школы.

Монтеверди писал не только оперы, но и духовную музыку, религиозные и светские мадригалы. Он стал первым композитором, который не противопоставлял полифонический и гомофонный методы - хоровые эпизоды его опер включают в себя приёмы полифонии. В творчестве Монтеверди «новое» соединилось со «старым» - традициями эпохи Возрождения.

К началу XVIII в. сложилась оперная школа в Неаполе. Особенности этой школы - повышенное внимание к пению, главенствующая роль музыки. Именно в Неаполе был создан вокальный стиль бельканто (ит. *bel canto* - "прекрасное пение"). Бельканто славится необычайной красотой звучания, мелодичностью и техническим совершенством. В высоком регистре (диапазон звучания голоса) пение отличала лёгкость и прозрачность тембра, в низком - бархатная мягкость и густота. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а также виртуозно передавать многочисленные, накладывающиеся на основную мелодию быстрые последовательности звуков - колоратуры (ит. *coloratura* - "украшение"). Особое требование составляла ровность звучания голоса - в медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания.

В XVIII столетии опера стала основным видом музыкального искусства в Италии, чему способствовал высокий профессиональный уровень певцов, обучавшихся в консерваториях (ит. *conservatorio*, от лат. *conserve* - "охраняю") - учебных заведениях, готовивших музыкантов. К тому времени в центрах итальянского оперного искусства - Венеции и Неаполе - было создано по четыре консерватории. Популярности жанра служили и открывшиеся в разных городах страны оперные театры, доступные для всех

слоев общества. Итальянские оперы ставились в театрах крупнейших европейских столиц, а композиторы Австрии, Германии и других стран писали оперы на итальянские тексты.

В XVIII в. сформировались такие оперные жанры, как опера-серия (ит. *opera seria* - "серьёзная опера") и опера-буффа (ит. *opera buffa* - "комическая опера").

Опера-серия утвердилась в творчестве Алессандро Скарлатти (1660-1725) - основателя и крупнейшего представителя неаполитанской оперной школы. За свою жизнь он сочинил более ста таких произведений. Для оперы-серия обычно выбирали мифологический или исторический сюжет. Она открывалась увертюрой и состояла из законченных номеров - арий, речитативов и хоров. Главную роль играли большие арии; обычно они состояли из трёх частей, причём третья являлась повторением первой. В ариях герои выражали своё отношение к происходящим событиям.

Сложилось несколько типов арий: героические, патетические (страстные), жалобные и др. Для каждого использовался определённый круг выразительных средств: в героических ариях - решительные, призывные интонации, бодрый ритм; в жалобных - короткие, прерывистые музыкальные фразы, показывающие волнение героя, и др. Речитативы, небольшие по размерам фрагменты, служили развёртыванию драматического повествования, как бы двигали его вперёд. Герои обсуждали планы дальнейших действий, рассказывали друг другу о случившихся событиях. Хоры и вокальные ансамбли комментировали происходящее, но участия в событиях не принимали.

Количество действующих лиц зависело от типа сюжета и было строго определённым; то же относится и к взаимоотношениям героев. Установились типы сольных вокальных номеров и их место в сценическом действии. Каждому персонажу соответствовал свой тембр голоса: лирическим героям -



сопрано и тенор, благородному отцу или злодею - баритон или бас, роковой героине - контральто.

Доменико Скарлатти родился в Неаполе, в 1685 г. В том же году родились двое других мастеров барокко — Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель. Доменико был шестым ребёнком из десяти, младшим братом Пьетро Филиппо Скарлатти, также музыканта. Наиболее вероятно, что первым учителем Доменико был его отец — Алессандро Скарлатти, известный композитор того времени. Следующие композиторы тоже могли быть учителями молодого Доменико: Гаэтано Греко, Франческо Гаспарини и Бернардо Пасквини, каждый из которых мог повлиять на его композиторский стиль.

Доменико Скарлатти был другом Фаринелли, знаменитого кастрата-сопрано, который также был уроженцем Неаполя, но проживал под королевским патронажем в Мадриде. Историк и музыковед Ральф Киркпатрик обнаружил корреспонденцию Фаринелли, в которой найдено бо́льшая часть известной сейчас информации о Скарлатти.

Лишь часть произведений Скарлатти была опубликована при его жизни. Считается, что Скарлатти сам опубликовал в 1738 году сборник 30 своих самых знаменитых работ *Essercizi* («Упражнения»). Сборник с восторгом был принят по всей Европе, и был отмечен выдающимся музыкальным критиком восемнадцатого века Чарльзом Барни.

Большинство сонат, которые не были опубликованы при жизни Скарлатти, печатались редко и нерегулярно в течение последующих двух с половиной веков. Несмотря на это, его музыка привлекла выдающихся музыкантов, таких как Фредерик Шопен, Бела Барток, Генрих Шенкер и Владимир Горовиц. Сонаты Скарлатти весьма сильно повлияли на русскую школу игры на фортепьяно. Скарлатти написал более пяти сотен сонат, большинство имеют двухчастную форму, с неизменяемым темпом.

Современная техника игры на фортепьяно испытала сильное влияние этих сонат. Некоторые из них показывают смелую работу с гармонией, которая выражается как в использовании диссонанса и кластеров, так и в неожиданных модуляциях в непараллельные тональности.

#### Характерные черты сочинений Доминико Скарлатти:

1. На Скарлатти сильно повлияла испанская народная музыка. На это очевидно указывает использование Скарлатти фригийского лада и модуляций тональностей, нехарактерных для европейского музыкального искусства. В том числе и использование в высшей степени диссонансного звучания кластеров как имитации звучания гитары. Иногда он цитировал народные мелодии практически без изменений, что было очень необычно. До Белы Бартока и его современников никто, кроме Скарлатти, не достигал такого резкого звучания фольклорных цитат в своих произведениях.
2. Доменико Скарлатти предвосхитил в своей музыке множество элементов формы, текстуры и стиля той музыки, которую позже назовут классицизмом.
3. Особенности нотного письма, после которого каждая половина сонаты переходит к поворотному моменту. Исследователь творчества Скарлатти, Ральф Киркпатрик называл этот знак «the cux», иногда этот знак подчеркнут паузой или фермой. Скарлатти также является первопроходцем в царстве ритма и музыкального синтаксиса: синкопы и пересекающиеся ритмы весьма часто встречаются в его произведениях.

К середине XVIII в. стали очевидны недостатки оперы-серия. Исполнение нередко приурочивалось к придворным торжествам, поэтому произведение должно было заканчиваться благополучно, что иногда

выглядело неправдоподобно и неестественно. Часто тексты были написаны искусственным, изысканно манерным языком. Композиторы порой пренебрегали содержанием и писали музыку, не соответствовавшую характеру сцены или ситуации; появилось много штампов, ненужных внешних эффектов. Певцы демонстрировали собственную виртуозность, не задумываясь о роли арии в произведении в целом. Оперу-серия стали называть "концерт в костюмах". Публика не проявляла серьёзного интереса к самой опере, а ходила на спектакли ради "коронной" арии знаменитого певца; во время действия зрители входили и выходили из зала.

Опера-буффа сформировалась также у неаполитанских мастеров. Первый классический образец такой оперы - "Служанка-госпожа" (1733 г.) композитора Джованни Баттисты Перголези (1710-1736). Если в опере-серия на первом плане - арии, то в опере-буффа - разговорные диалоги, чередовавшиеся с вокальными ансамблями. В опере-буффа совсем иные главные действующие лица. Это, как правило, простые люди - слуги, крестьяне. В основе сюжета лежала занимательная интрига с переодеваниями, одурачиванием слугами глупого богатого хозяина и т. п. От музыки требовалась изящная лёгкость, от действия - стремительность.

Большое влияние на оперу-буффа оказал итальянский драматург, создатель национальной комедии Карло Гольдони. Наиболее остроумные, живые и яркие произведения этого жанра создали неаполитанские композиторы: Никколо Пиччинни (1728-1800) - "Чеккина, или Добрая дочка" (1760 г.); Джованни Паизиелло (1740-1816) - "Севильский цирюльник" (1782 г.), "Мельничиха" (1788 г.); певец, скрипач, клавесинист и композитор Доменико Чимароза (1749-1801) - "Тайный брак" (1792 г.).

3. Наряду с вокально-театральной музыкой возникают новые жанры: ансамблево-инструментальный концерт, сольный – соната, крупномасштабный вокально-инструментальный цикл – оратория,

небольшие органные и клавирные пьесы – фантазии, токкаты, прелюдии; рождаются новые полифонические формы (в технике свободного контрапункта) – ричеркар, fuga; отдается предпочтение бытовым ритмам и мелодиям – танцевальным в сюитах, песенным в ариях, канцонах, серенадах. Барочность проявляется в увлечении контрастами (динамическими, фактурными, инструментальными) и образной патетикой, экспрессией, героикой и пафосом, сопоставлением шутовского и возвышенного. Начинает меняться основной принцип музыкального мышления – от полифонического к гомофонно-гармоническому, когда главным становится тяготение неустойчивых аккордов к устойчивым. Осуществляется переход от средневековой ладовой системы (модальной) к новой – мажоро-минорной). На рубеже 16–17 вв. ладовое звучание отличалось от современного, еще только шел отбор определенных интервалов, звукорядов, аккордов, но уже стала признаваться художественная выразительность не только консонанса, но и диссонанса (терций, секунд).

Наиболее ярко представлены черты барокко в творчестве итальянских композиторов-органистов. Венецианская полифоническая школа выдвинула Андреа и Джованни Габриели, сопоставлявших вокальные и инструментальные звучания, вводящих аккордовую фактуру. Дж.Габриели (1557–1612/13) начал использовать динамические указания, вводить тематические и ритмические повторы, создал инструментальные сочинения, близкие к зарождавшемуся новому светскому жанру концерта.

Значительна фигура Джироламо Фрескобальди, основоположника итальянской органной школы. Игра контрастов, динамичность и возвышенная патетика ярко представлены в его сборнике органной музыки *Fiori Musicali* (1635). Он отдавал предпочтение полифоническим ричеркарам, подготовившим fuga, тематически выразительным канцонам – предшественникам сонат, танцевальным партитам – прародителям танцевальных сюит и циклов вариаций. В опоре на мадригал, вводил резко

звучащие аккорды (диссонансы), хроматические интервалы. Его игра фантазий и токкат отличалась не «соблюдением такта», а непринужденной, речитативно-патетической манерой.

Знаменательным в развитии новой инструментальной культуры Европы было возникновение более совершенных струнных смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели). Европейская скрипка стала существенно отличаться от своих восточных прообразов (иранской кеманчи, арабского ребаба) и вытеснила виолу. Поиск выразительности струнных смычковых, начавшийся в Италии во второй половине 16 в., был вызван стремлением «заставить» смычковый инструмент петь подобно человеческому голосу, ярко и выразительно. Итальянцы достигли этого и в конструкции, и в технике игры. 17–18 вв. – время бурного расцвета скрипки и конкуренции среди создающих ее мастеров. Возникают региональные школы композиторов-скрипачей (Д.Б.Витали, Д.Торелли, Д.Б.Бассани – в Болонье; Б.Марини, Д.Лагрэнци – в Венеции) и скрипичных дел мастеров (Г. де Сало – в Брешии, семейства Амати и Гварнери, А.Страдивари – в Кремоне).

Родоначальник кремонской школы - Андреа Амати (около 1520 - около 1580). Особенно прославился своим искусством Николо Амати (1596-1684), его внук. Он сделал устройство скрипки почти совершенным, усилил звучание инструмента; при этом мягкость и теплота тембра сохранились.

Семейство Гварнери работало в Кремоне в XVII-XVIII вв. Основатель династии - Андреа Гварнери (1626-1698), ученик Николо Амати. Выдающийся мастер Джузеппе Гварнери (1698-1744) разработал новую модель скрипки, отличную от инструмента Амати.

Традиции школы Амати продолжил Антонио Страдивари (1644-1737). Он учился у Николо Амати, а в 1667 г. открыл собственное дело. Страдивари

больше, чем другим мастерам, удалось приблизить звучание скрипки к тембру человеческого голоса.

Так же выдающимся представителем итальянской музыки эпохи позднего барокко является Антонио Вивальди, который игнорировал церковные жанры и посвятил себя мирской жизни. Он – создатель сольного концерта (для скрипки, виолончели, гобоя, трубы, мандолины и др. инструментов с ансамблем) и программной музыки для оркестра (концерты Охота, Буря на море, цикл Времена года и др.). Его стиль богат мелодизмом, жизнерадостен и виртуозен. Соединение монументальности и театрального пафоса с лирикой, мягкостью достигались неожиданной сменой громкого и плотного звучания всех инструментов с тихим сольным или камерным звучанием.

Современников привлекала его драматическая, полная неожиданных контрастов манера исполнения. Количество написанных им произведений огромно - четыреста шестьдесят пять концертов, сорок опер, кантаты и оратории.

Создавая концерты, Вивальди стремился к ярким и необычным звучаниям. Он смешивал тембры разных инструментов, часто включал в музыку диссонансы (резкие созвучия); выбирал в качестве солирующих редкие в то время инструменты - фагот, мандолину (считалась уличным инструментом). Концерты Вивальди состоят из трёх частей, причём первая и последняя исполняются в быстром темпе, а средняя - медленная. Многие концерты Вивальди имеют программу - название или даже литературное посвящение. Цикл "Времена года" (1725 г.) - один из ранних образцов программной оркестровой музыки. Четыре концерта этого цикла - "Весна", "Лето", "Осень", "Зима" - красочно рисуют картины природы. Вивальди удалось передать в музыке пение птиц ("Весна", первая часть), грозу ("Лето", третья часть), дождь ("Зима", вторая часть). Виртуозность, техническая

сложность не отвлекала слушателя, а способствовала созданию запоминающегося образа. Концертное творчество Вивальди стало ярким воплощением в инструментальной музыке стиля барокко.

4. Черты барокко на Севере Европы. Музыка северной части Европы обнаруживала те же стилевые черты, но несколько иначе. Светские музыкальные традиции, бурно развивавшиеся в Италии с наступлением 17 в., здесь шли медленнее и в связи с протестантским движением долго оставались скованными рамками церкви. Нидерландская полифоническая школа была забыта, но принципы ее использовались на австро-немецкой почве, в музыке протестантской церкви. Духовные сочинения наполнялись пришедшим из Италии оперным стилем и логикой тонально-гармонического развития. Показательно творчество Генриха Шютца (1585–1672), предпочитавшего церковным мессам, мотетам, магнификатам духовный концерт, ораторию (Священные симфонии, Страсти по Матфею и др.). Будучи придворным музыкантом, служителем церкви при дворах немецких курфюрстов и ландграфов, он способствовал формированию протестантской литургии. На основе соединения театра и мадригала итальянцев с контрапунктом нидерландцев, его прославление бога в музыке наполнилось жизненностью, не теряя возвышенной целомудренности. Так церковная музыка северной Европы насыщалась мирскими чертами. Очевидна преемственность между Шютцем и мастерами хорового творчества 18 в. – И.С.Бахом и Г.Ф.Генделем, для которых центральными стал жанр оратории и кантаты. Будучи современниками, эти композиторы развивали музыкальную образность протестантской культуры. И хотя их творческие биографии пришлись на первую половину 18 в., стиль их сочинений был связан с ушедшей эпохой, определяемой чертами барокко. Неслучайно современники больше ценили сочинения не великого Баха, а его сыновей. Большой успех имел Филипп Эммануэль Бах – прекрасный исполнитель на чембало, он сочинял модные сонаты, для которых определяющим был новый

музыкальный стиль классицизма. Масштаб творчества и мастерство И.С.Баха были оценены лишь в 19 в., когда Ф. Мендельсон-Бартольди организовал публичное исполнение Страстей по Матфею (Берлин, 1829). Мастерство Баха потрясло всех: «Не „Ручей" [нем. «der Bach» – фамилия композитора], а „Море" должно называть его!», – так образно оценил величие баховской музыки Л.Бетховен.

Во Франции при дворе "короля-солнца" Людовика XIV важное место заняла – опера. Королевская академия музыки (театр, в котором проходили оперные постановки) стала одним из символов роскоши королевского двора и могущества монарха.

Жан-Батист Люлли (1632-1687) – создатель жанра "лирическая трагедия". Во французской музыке появилась своя разновидность оперы-сериа - лирическая трагедия (фр. *tragedie lyrique*). Создателем этого жанра стал композитор Жан Батист Люлли (1632-1687). Оперы Люлли, крупные пятиактные произведения, отличались роскошью постановки, пышностью декораций и костюмов, как того требовал двор, желавший ярких зрелищ, праздника. Это типичные для эпохи барокко драмы с чертами классицизма. Здесь бушевали страсти, происходили героические события. Искусственная, изысканная красота в музыке и декорациях, характерная для барокко, - и классицистическая уравновешенность, стройность построения. Это особенность опер Люлли. Люлли писал оперы на сюжеты из античной мифологии и эпических поэм эпохи Возрождения. Лучшая его опера - "Армида" (1686 г.) - создана по мотивам героической поэмы итальянского поэта Торквато Тассо "Освобождённый Иерусалим". Согласно сюжету, дамаская царица Армида околдовывает своими чарами рыцаря крестоносца Рено (у Тассо - Ринальдо). Однако сподвижники Рено напоминают ему о воинском долге, и рыцарь покидает возлюбленную, а та в отчаянии разрушает царство. Идея оперы отвечает требованиям классицизма (конфликт долга и чувства), но любовные переживания героев показаны с



такой выразительностью и глубиной, что становятся центром действия. Главное в музыке Люлли - развёрнутые арии-монологи, в которых темы песенного или танцевального характера чередуются с речитативом, гибко и тонко передающим чувства персонажей. Влияние барокко проявилось не только во внешней роскоши постановки, но в повышенном внимании к любовной драме; именно глубина чувств, а не следование долгу делает героев интересными для слушателя. Развитие национальной оперы продолжилось в творчестве младшего современника Люлли - Жана Филиппа Рамо (1683-1764). Он также писал в жанре лирической трагедии. В произведениях Рамо углубились психологические характеристики героев, композитор стремился преодолеть внешний блеск и помпезность французской оперы. Имея опыт работы в камерно-инструментальной музыке, он усилил роль оркестра.

В операх Люлли и Рамо сложился особый тип увертюры, позднее названный французским. Это большая и красочная по звучанию оркестровая пьеса, состоящая из трёх частей. Крайние части - медленные, торжественные, с обилием коротких пассажей и других изысканных украшений главной темы. Для середины пьесы выбирался, как правило, быстрый темп (было очевидно, что авторы блестяще владеют всеми приёмами полифонии). Такая увертюра была уже не проходным номером, под который шумно усаживались опоздавшие, а серьёзным произведением, вводящим слушателя в действие и раскрывавшим богатые возможности звучания оркестра. Из опер французская увертюра вскоре перешла в камерную музыку и позднее часто использовалась в произведениях немецких композиторов Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха.

5. Творчество И.С.Баха – вершина свободного полифонического письма, основу которого составляла fuga (букв. «бег»), когда голоса вступали поочередного с одной и той же короткой, но выразительной темой, повторяя ее (имитация) в разных регистрах и на разных тонах. Голоса (два,

три или четыре) развивались одновременно, доказывая свою равнозначность. Бах достиг высот в сочетании рационального «строительства» музыки по законам контрапункта и художественной выразительности образов, гармонического и тонального развития, тембровых находок. Образный строй его сочинений – хоровых (кантат, ораторий, мессы, магнификата, занимающих самую большую часть его творческого наследия) и инструментальных (токкат, фуг, прелюдий, органных обработок хоралов, инвенций, фантазий и др.) высоко драматичен, полон ораторского пафоса. Творческие усилия композитора были устремлены на реформу христианского типа богослужения в условиях протестантской церкви. Он был лютеранин, и протестантский хорал стал основой его творчества. Выдающийся органист-виртуоз, в последний период своей жизни он занимал унизительную должность кантора в Томас-кирхе в Лейпциге, руководил хоровой капеллой мальчиков. В конце концов, он добился желаемого поста «композитора королевской придворной капеллы», назначенного ему курфюрстом Августом III. Создавая в основном музыку для церкви, Бах написал немало светских сочинений, выполняя в разные годы обязанности придворного композитора у герцогов в Веймаре и Кеттене. Он создал шедевры клавирной сюиты, основанной на старинных танцах (английские и французские сюиты), оркестрового концерта-гроссо (6 Брандербургских концертов) сольной и ансамблевой инструментальной музыки – сонаты, концерты, вариации, полифонические пьесы (для органа, виолончели, скрипки, альты, флейты и др.).

Иоганн Себастьян Бах (1685- 1750) при жизни славился как виртуозный органист и прекрасный педагог, но к музыке мастера отношение было сдержанным. Творчество Баха настолько глубоко и многогранно, что современники не смогли оценить его по достоинству. Должно было пройти целое столетие, чтобы Бах получил признание как великий композитор. Бах родился в городке Эйзенах в Тюрингии (Центральная Германия) в семье

потомственных музыкантов. В возрасте десяти лет он остался сиротой, и заботы о нём взял на себя старший брат - Иоганн Кристоф. Под его руководством и начались музыкальные занятия будущего композитора. В семнадцать лет Бах уже играл на органе, клавире, скрипке, альте, пел в хоре. В дальнейшем он служил при дворе и в протестантских храмах: занимал должность органиста, придворного концертмейстера в Веймаре, а затем капельмейстера в Кёттене; был кантором (дирижёром хора, органистом и церковным композитором) в Лейпциге; давал частные уроки.

В формировании личности и творчества Баха важную роль сыграла музыкальная культура немецкого протестантизма. Не случайно большая часть наследия композитора - духовная музыка. К самому популярному жанру XVIII в., опере, он не обращался.

Бах никогда не покидал Германии, более того, жил в основном не в столичных, а в провинциальных городах. Тем не менее, он был знаком со всеми значительными достижениями в музыке того времени. Композитор сумел соединить в своём творчестве традиции протестантского хора с традициями европейских музыкальных школ. Произведения Баха отличаются философской глубиной, сосредоточенностью мысли, отсутствием суетности. Важнейшая особенность его музыки - удивительное чувство формы. Всё здесь предельно выверено, уравновешенно и в то же время эмоционально. Различные элементы музыкального языка работают на создание единого образа, в результате достигается гармония целого. За свою жизнь композитор написал более тысячи вокально-драматических и инструментальных (в том числе органных) произведений.

Вокально-драматическое творчество Баха включает около трёхсот сочинений - кантаты, хоралы, мотеты и др.

Светские и духовные кантаты. Кантата играла в протестантском богослужении роль, сопоставимую с ролью храмовой живописи, -

представляла в музыкальных образах библейские события, т. е. создавала музыкальные иллюстрации к фрагментам Священного Писания. Она помогала верующему "пережить" (а значит, глубоко понять) тот или иной эпизод библейской истории. Кантату мог завершать (а порой и открывать) хорал, в котором излагался основной смысл отрывка. Мелодия хорала была известна, поэтому к пению присоединялись прихожане. Кантаты Баха, особенно арии, исполнены огромной эмоциональной силы. Молитвенная отстранённость сочетается в них со светлой радостью, а внутренний драматизм с лирикой. В наследии композитора есть сольные (т. е. написанные для одного певца и оркестра) и сольно-хоровые (включают арии и дуэты солистов, речитативы, хоры) сочинения. Сольная кантата передаёт сокровенные чувства одного человека, возникающие при чтении текста Писания, а сольно-хоровая - всей церковной общины. Помимо духовных Бах создал и светские кантаты. В "Кофейной" (1732 г.) и "Крестьянской" (1742 г.) есть черты комической оперы, а кантату "Феб и Пан" (1731 г.) можно даже назвать сатирическим произведением.

"Страсти по Матфею" И.С.Баха. "Страсти", или пассивны (от лат. *passio* - "страдание"), - музыкальная композиция на евангельский текст о страданиях и смерти Иисуса Христа. Основная идея "страстей" - самопожертвование Сына Божьего ради блага людей. Корни этого жанра восходят к продолжительным и торжественным евангельским чтениям на Страстной неделе (последняя неделя Великого поста перед Пасхой), вошедшим в церковный обиход в IV в. В эпоху Средневековья такие действия исполнялись как получтения. С XIII в. текст "страстей" стал произноситься по ролям. Выделялись партии Евангелиста, позднее - отдельных персонажей (Христа, Иуды, Петра, Пилата и др.), реплики толпы. В католическом богослужении сохранялся латинский текст. С возникновением протестантизма появились "страсти" на немецком языке.

Расцвет жанра относится к XVII-XVIII вв., и связан он прежде всего с творчеством Баха, который внёс в "страсти" существенные изменения. "Страсти по Иоанну" (1724 г.) и "Страсти по Матфею" (1727 или 1729 г.) - драматически сложные композиции. Партия Евангелиста (тенор) представляет собой речитатив (до Баха она была близка к чтению нараспев). Кроме евангельского текста Бах использовал современный поэтический текст: на него написаны арии, завершающие каждую сиену. Арии передают размышления человека, читающего Евангелие, его переживания и молитву, поэтому они предназначены для анонимных персонажей - в нотах указан только голос (сопрано, бас и т. д.). В каждой сиене присутствует хор, выражающий взгляд всей церковной общины. В "Страстях" Баха три типа хора: хор, исполняющий хорал-молитву; хор, передающий отстранённую оценку событий; хор как непосредственный участник действия, т. е. народ. Благодаря такому сложному построению "Страсти" одновременно показывают и евангельские события, и молящегося, который над этими событиями размышляет.

Месса h-moll, особенности трактовки, образный строй, полифоническое мастерство. Одно из величайших творений Баха - Месса си минор (1747- 1749 гг.). Композитор создавал это произведение, понимая, что оно не может быть исполнено в церкви (слишком велико для богослужения). Сложность структуры мессы сочетается с необыкновенной тонкостью и красотой музыки. Здесь есть арии, вокальные ансамбли, хоры; переданы самые разные эмоциональные состояния - от ликования до жалобы, от героики до лирики. Вокальные партии написаны на короткие фразы латинского текста, поэтому музыка передаёт смысл каждого слова. Эмоциональный центр мессы - хор "Распятый за нас при Понтии Пилате..."; в музыке звучит глубокий трагизм и сдержанность, внутренняя просветлённость.

Наиболее сложная форма полифонической музыки - фуга (от лат. fuga - "бег"). В основе фуги лежит тема - мелодия, которая проводится по разным голосам. Её переход в другой голос называется имитацией - второй голос имитирует, т. е. повторяет, тему на другой высоте. Обычно фуга имеет три части: экспозиционную, развивающую и завершающую. Каждая часть состоит в свою очередь из двух элементов: разработки темы и интермедии - фрагмента, когда тема не звучит и слушатель погружается в другую мелодию.

В экспозиции тема развивается в основной тональности попеременно всеми голосами в определённом порядке и по строгим правилам. Затем следует интермедия. Во второй части тема претерпевает различные изменения. Она может звучать на другой высоте, в другой тональности, в уменьшении ("сжимается"), увеличении ("растягивается"), от конца к началу (в обратной последовательности), восходящее движение заменяется нисходящим и т. д. Нередко применяется наложение темы в одном голосе на её же звучание в другом, что усиливает напряжённость. Третью часть, так же как и вторую, предваряет интермедия. В заключительном разделе тема возвращается в основную тональность, и всё "становится на свои места".

Таким образом, то, что слово "фуга" произошло от слова "бег", не случайно. Голоса всё время как бы догоняют друг друга и приходят к согласию лишь в конце.

Бывают фуги двойные и тройные, т. е. не с одной, а с двумя или тремя темами. В экспозиции и во второй части эти темы развиваются отдельно друг от друга, а в заключительном разделе звучат одновременно и меняются местами. Форму фуги композиторы используют для создания органной и клавирной музыки, сочинений для камерного ансамбля и даже оркестра.

Органная музыка – токкаты, фантазии, фуги, пассакалии; монументальность, импровизационность; обработки хоралов, их типы,

выразительные средства. Не менее значительно органное и клавирное наследие Баха: прелюдии, токкаты, фуги, хоральные обработки. В Токкате и фуге ре минор (около 1717г.) для органа, Хроматической фантазии и фуге для клавира (1720 г.) и других произведениях соединились вдохновенность, полифоническое богатство и блестящая виртуозность. Помимо крупных сочинений Бах писал хоральные прелюдии, т. е. обработки хоралов. Это "инструментальные размышления" без слов над евангельскими событиями или псалмами. Прелюдии звучали во время богослужения между чтением Библии и должны были помогать прихожанам осмыслить услышанное. Бах свободно обращался с хоральными мелодиями: он только намечал их короткими отрывками, а затем окружал более сложными собственными мелодиями. Это очень личное, сокровенное переживание событий Священной истории. В экспериментальном сочинении - сорока восьми прелюдиях и фугах "Хорошо темперированного клавира" (часть 1 - 1722 г.; часть 2 - 1744 г.) - Бах использовал возможности нового способа настройки клавира (он называется темперированным), когда звуки отделены друг от друга равными расстояниями (полутонами). Темперированный строй позволял сочинять музыку в любой тональности, и композитор показал выразительные возможности каждой из них.

Оркестровая музыка - ещё одна грань творчества мастера. Он написал шесть Бранденбургских концертов (1711 - 1720 гг.), клавирные, скрипичные концерты (в том числе переложение шестнадцати концертов Вивальди), произведения для скрипки, виолончели и т. д. В оркестровых сочинениях Бах продолжал традиции Вивальди. Так же как и венецианский композитор, он стремился соединить строгость формы (большинство концертов - в трёх частях) с богатством тембров, оригинальными сочетаниями инструментов. "Жемчужина" его оркестра - корнет (фр. cornet - "рожок"). Это узкая трубка с высоким, пронзительным звучанием. Корнет придаёт музыке праздничный, сочный колорит.

В последние годы жизни композитор почти потерял зрение, и самые виртуозные в полифоническом отношении циклы ("Музыкальное приношение", 1747 г.; "Искусство фуги", 1749-1750 гг.) он вынужден был диктовать.

б. Язык музыки немецкого композитора Георга Фридриха Генделя соединил в себе черты барокко с ранним классицизмом. Увлекавшийся написанием итальянских опер-серия, он связал свою судьбу с Англией. Но английская публика не признала его опер. Тогда композитор сумел «применить» оперную театральность и зрелищность в ораториях (Мессия, Иуда Маккавей, Самсон). Эти духовные произведения он писал не для церкви, а для концертного зала (они исполнялись в оперном театре). Так музыка с библейскими сюжетами и героями обрела светский статус, окрашивая церковные образы драматически-героическими индивидуальными переживаниями и смелой интерпретацией духовного замысла.

В раннем возрасте Георг Фр. Гендель обнаружил большие музыкальные способности и поначалу занимался музыкой втайне от отца, придворного цирюльника-хирурга, который хотел видеть своего сына юристом. Лишь около 1694 Гендель был отдан в обучение Ф. В. Цахову (1663-1712) — органисту церкви св. Марии в Галле. В возрасте 17 лет Гендель был назначен органистом кальвинистского собора, однако он увлекся написанием своей первой оперы «Альмира», за которой спустя полтора месяца последовала еще одна опера — «Нерон». В 1705 Гендель выехал в Италию, где провел около четырех лет. Работал во Флоренции, Риме, Неаполе, Венеции; во всех этих городах ставились его оперы-серия, а в Риме — также оратории (в том числе «Воскресение»). Итальянский период жизни Генделя был отмечен также созданием многочисленных светских кантат (преимущественно для солирующего голоса с цифрованным басом); в них Гендель оттачивал свое мастерство вокального письма на итальянские



тексты. В Риме Гендель написал несколько произведений для церкви на латинские слова.

В начале 1710 Гендель выехал из Италии в Ганновер, чтобы занять должность придворного капельмейстера. Вскоре он получил отпуск и отправился в Лондон, где в начале 1711 была поставлена его опера «Ринальдо», восторженно принятая публикой. Вернувшись в Ганновер, Гендель проработал немногим больше года и осенью 1712 вновь выехал в Лондон, где оставался до лета 1716. За этот период он написал четыре оперы, ряд произведений для церкви и для исполнения при королевском дворе; был удостоен королевской пенсии. Летом 1716 Гендель в свите английского короля Георга I еще раз посетил Ганновер (возможно, именно тогда были написаны его «Страсти по Брокесу» на немецкое либретто) и в конце того же года возвратился в Лондон. По-видимому, в 1717 Гендель написал «Музыку на воде» — 3 оркестровые сюиты, предназначенные для исполнения во время парада королевского флота на Темзе. В 1717-18 Гендель состоял на службе графа Карнарвонского (впоследствии герцога Чандосского), руководил музыкальным исполнением в его замке Кэннонс (близ Лондона). В эти годы он сочинил 11 англиканских духовных гимнов-антем (известны как «Чандос-антемы») и два сценических произведения в популярном английском жанре маски, «Ацис и Галатей» и «Эсфирь» («Аман и Мардохей»). Обе маски Генделя рассчитаны на возможности скромного исполнительского ансамбля, которым располагал кэннонский двор.

В 1718-19 группа близких к королевскому двору аристократов, стремясь укрепить позиции итальянской оперы в Лондоне, основала новое оперное предприятие — Королевскую академию музыки (Royal Academy of Music). Гендель, назначенный музыкальным руководителем академии, отправился в Дрезден, чтобы набрать певцов для оперы, которая открылась в апреле 1720. Годы с 1720 по 1727 были кульминационными в деятельности Генделя как оперного композитора. За «Радамистом» (второй оперой,

написанной специально для Королевской академии) последовали «Оттон», «Юлий Цезарь», «Роделинда», «Гамерлан», «Адмет» и другие произведения, принадлежащие к вершинам жанра оперы-серия. Репертуар Королевской академии включал также оперы Джованни Бонoncini (1670-1747), которого считали соперником Генделя, и других видных композиторов; в спектаклях участвовали многие выдающиеся певцы, в том числе сопрано Франческа Куццони (1696-1778) и кастрат Сенезино (ум. 1759). Однако дела нового оперного предприятия шли с переменным успехом, а сенсационный успех пародийной «простонародной» «Оперы нищего» (1728) на либретто Джона Гея (1685-1732) с музыкальным оформлением Иоганна Кристофа Пепуша (1667-1752) прямо способствовал его краху. Годом раньше Гендель получил английское подданство и сочинил четыре антема по случаю коронации Георга II (еще раньше, в 1723, он был удостоен звания композитора Королевской капеллы).

В 1729 Гендель стал соучредителем новых сезонов итальянской оперы, на этот раз в лондонском Королевском театре (King's Theatre) (в том же году он выехал для набора певцов в Италию и Германию). Это оперное предприятие просуществовало около восьми лет, в течение которых успехи чередовались с неудачами. В 1732 новая редакция «Эсфири» (в форме оратории) была исполнена в Лондоне дважды, вначале под управлением самого Генделя, а затем силами конкурирующей труппы. Гендель готовил это произведение к постановке в Королевском театре, однако епископ Лондона запретил переносить библейский сюжет на театральные подмостки. В 1733 Гендель был приглашен в Оксфорд на фестиваль своей музыки; специально для исполнения в оксфордском Шелдоновском театре (Sheldonian Theatre) он написал ораторию «Аталия». Между тем, в Лондоне была учреждена новая труппа, Дворянская опера (Opera of the Nobility), составившая серьезную конкуренцию генделевским сезонам. Недавний любимый певец Генделя Сенезино стал ее ведущим солистом. Борьба

Дворянской оперы и генделевского предприятия за симпатии лондонской публики проходила драматично и завершилась банкротством обеих трупп (1737). Тем не менее в середине 1730-х Гендель создал такие замечательные оперы, как «Роланд», «Ариодант» и «Альчина» (две последние — с развернутыми балетными сценами).

Годы с 1737 по 1741 в биографии Генделя были отмечены колебаниями между итальянской оперой-серия и формами, опирающимися на английские тексты, прежде всего ораторией. К окончательному выбору между этими двумя жанрами его подтолкнули провал оперы «Дейдамия» в Лондоне (1741) и восторженный прием оратории «Мессия» в Дублине (1742). Премьеры большинства последующих ораторий Генделя происходили в новом лондонском театре Ковент-Гарден в дни Великого поста или незадолго до него. Большая часть сюжетов взята из Ветхого завета («Самсон» [1743], «Иосиф и его братья» [1744], «Валтасар» [1745], «Иуда Маккавей» [1747], «Иисус Навин» [1748], «Соломон» [1749] и другие); его оратории на темы из античной мифологии («Семела» [1744], «Геркулес» [1745]) и христианской агиографии («Феодора» [1750]) не имели особого успеха у публики. Как правило, в перерывах между частями ораторий Гендель исполнял собственные концерты для органа с оркестром или дирижировал произведениями в жанре кончерто гроссо (особенно примечательны 12 *Concerti grossi* для струнного оркестра соч. 6, опубликованные в 1740).

В течение последних десяти лет жизни Гендель регулярно исполнял «Мессию», обычно силами 16 певцов и около 40 инструменталистов; все эти исполнения были благотворительными (в пользу Воспитательного дома в Лондоне). В 1749 он сочинил сюиту «Музыка для королевского фейерверка» для исполнения в Грин-парке в честь Аахенского мира. В 1751 Гендель потерял зрение, что не помешало ему год спустя создать ораторию «Иевфай». Последняя оратория Генделя, «Триумф Времени и Правды» (1757), сокомпонована преимущественно из более раннего материала. Вообще говоря,

Гендель часто прибегал к заимствованиям из своих ранних произведений, а также из музыки других авторов, которую он умело адаптировал к собственному стилю.

Смерть Генделя была воспринята англичанами как потеря крупнейшего национального композитора. Он был похоронен в Вестминстерском аббатстве. До «баховского возрождения» начала 19 в. репутация Генделя как самого значительного из композиторов первой половины 18 века оставалась незабываемой. В. А. Моцарт осуществил новые редакции «Ациса и Галатеи» (1788), «Мессии» (1789), оратории «Празднество Александра» (1790) и Оды ко дню св. Цецилии (1790). Л. ван Бетховен считал Генделя величайшим композитором всех времен. Конечно, эта оценка преувеличена; тем не менее нельзя отрицать, что монументальные оратории Генделя, и прежде всего «Мессия», принадлежат к самым впечатляющим памятникам музыки барокко.

С именем Георга Фридриха Генделя (1685-1759) связано развитие оперы и оратории. Уже в двенадцатилетнем возрасте Гендель писал церковные кантаты и органные пьесы. В 1702 г. он занял пост органиста протестантского собора в родном городе - Галле, но вскоре понял, что церковная музыка не его призвание. Гораздо больше композитора привлекала опера. Гендель решил переехать в Гамбург - город, где действовал единственный в то время немецкий музыкальный театр.

Когда гамбургская труппа распалась, Гендель отправился на родину оперы - в Италию. Здесь он жил с 1706 по 1710 г. (Флоренция, Рим, Венеция и Неаполь), а затем переехал в Лондон, где возглавил Королевскую академию музыки; в 1727 г. принял английское подданство.

Гендель состоялся как оперный композитор в Италии. Известность ему принесла постановка "Агриппины" (1709 г.) в Венеции, а опера "Ринальдо" (1711 г.), поставленная в Лондоне, сделала Генделя крупнейшим оперным

композитором Европы. Он работал в жанре итальянской оперы-серии. Музыка необыкновенной красоты (к тому же с запоминающимися мелодиями) производила огромное впечатление на слушателей. Всего мастер создал более сорока сочинений этого жанра.

Однако оперу-серию в Англии принимали далеко не все. Не случайно огромный успех имела "Опера нищего" (1728 г.; музыка Иоганна Кристофа Пепуша, либретто Джона Гея), которая пародировала итальянские оперы, мешавшие, как полагали некоторые, развитию национального театра. В спектакле даже обыгрывались два эпизода из произведений самого Генделя. Композитор очень тяжело переживал подобную критику. В 40х гг., после провала оперы "Дейдамия" (1741 г.), Гендель больше не обращался к этому виду музыкального искусства и посвятил всё своё время оратории. Новые сочинения композитора были горячо приняты публикой. В конце жизни мастер был окружён почётом и уважением.

В сочинениях Генделя чувствуется влияние итальянской и английской музыки. Однако по образу мышления Гендель оставался немецким композитором. Его произведения оказали значительное влияние на художников последующих поколений, особенно на представителей венской классической школы.

Оратории - высшее творческое достижение Г.Ф.Генделя. Георг Фридрих Гендель создал тридцать две оратории, большинство которых написано на библейские сюжеты. Наиболее известные - "Израиль в Египте" (1739 г.), "Мессия" (1742 г.), "Самсон" (1743 г.), "Иуда Маккавей" (1747 г.). Сюжеты этих ораторий похожи. В центре драматического повествования находится герой, на долю которого выпадают тяжёлые испытания; пройдя через них, он переживает второе рождение. Например, в основе оратории "Самсон" лежит ветхозаветная история о древнееврейском герое Самсоне, который защищал свой народ от порабощения филистимлянами. Самсона

никто не мог победить, так как Бог наделил его необыкновенной силой. Возлюбленная героя, филистимлянка Далила, выведала тайну Самсона: если обрезать его длинные волосы, сила исчезнет. Когда герой спал, филистимляне так и сделали, а затем ослепили его и заточили в темницу. Решив ещё больше унижить поверженного врага, филистимляне привели Самсона на праздник. И тут случилось чудо: герой вознёс молитву к Богу и к нему вернулась былая мощь. Он сдвинул с места колонны храма, здание обрушилось на собравшихся, и те погибли под обломками, которые погребли под собой и героя.

Несколько особняком стоит оратория "Мессия". Связного сюжета здесь нет. Оратория на основе текстов Библии (Книга пророков, Псалтырь и Евангелия) рассказывает о пришествии Христа, Его смерти и воскресении. В центре внимания художника - не события земной жизни Сына Божьего, а Его миссия.

Оратории Генделя поражают мощью звучания хора, виртуозным использованием полифонии, мягкими и гибкими, выразительными мелодиями арий. Хор призван подчёркивать монументальность события, его огромную значимость для человечества, а арии - силу чувств героя.

Идеи ренессанса овладели умами музыкантов позже, чем в других областях искусства. Музыкальный мир «раскололся» в представлениях о том, как в музыке 16 в должно воплотиться древнегреческое начало. Многие ученые преклонялись перед нидерландской полифонией Ж.Депре и выступали против новшеств других музыкантов. В придворных кругах Италии во 2 половине 15 в. возникли независимые объединения ученых, поэтов, музыкантов (академии), где провозглашались новые идеалы, отвергавшие церковное искусство и ориентировавшиеся на античность. Композитор, лютнист и математик Винченцо Галилей (1520–1591) стал вдохновителем деятелей искусства и ученых, составивших Флорентийскую

камерату – аристократическое сообщество единомышленников, включавшее поэтов, музыкантов, художников. В работе Диалог о древней и новой музыке (1581) он выступал против полифонии, за гомофонный стиль письма, провозгласив, что в «совершенном искусстве» церкви нет ничего от античной классики и назвав нидерландцев «средневековыми варварами». Для членов камераты центральными были человеческие переживания, которые они оценивали как «творческую новизну» (*inventio*). Сборник мадригалов и арий, которые были одноголосными, Джулио Каччини (1550–1618) назвал Новая музыка (1601). Композитор прославился в качестве изобретателя «выразительного» одноголосного стиля и речитативного пения, имевшего эмоциональную окраску. Окончательное разделение церковного (полифонического) и светского (гомофонного) типа музыки было провозглашено им в виде нового творческого кредо музыканта: сочинять музыку «по своему усмотрению» и допускать «исключения ко всяким правилам», которые устанавливались церковными канониками.

7. Традиции монументальной живописи барокко сложились к 30-м гг. XVII в. Росписи в куполах и на сводах храмов и дворцов должны были стать образом тех мистических видений, которые даются человеку в момент Божественного озарения. Сюжеты плафонов разрабатывали в разных вариантах две темы: торжество Божественной справедливости и прославление на небесах Христа, Богородицы и святых. У истоков монументальной живописи барокко стоит художник из Пармы Джованни Ланфранко (1582— 1647). На выполненной им купольной фреске римского храма Сант-Андреа делла Балле «Вознесение Богородицы» (1625—1627 гг.) фигуры Богородицы, святых и ангелов изображены в сложных ракурсах и кажутся стремительно летящими вверх — в небесную высь. Идеи Ланфранко получили продолжение в творчестве Пьетро Берреттини да Кортоны (1596— 1669). Композиция «Аллегория Божественного провидения» (1633—1639 гг.) из палаццо Барберини в Риме впечатляет своими размерами и обилием

персонажей. Множество фигур, устремлённых в разные стороны, создают иллюзию бесконечно расширяющегося пространства.

Караваджо (Caravaggio; собственно Меризи да Караваджо, Merisi da Caravaggio) Микеланджело (1573-1610), итальянский живописец. Учился в Милане (1584-1588); работал в Риме (до 1606), Неаполе (1607 и 1609-1610), на островах Мальта и Сицилия (1608-1609). Караваджо, не принадлежавший к определенной художественной школе, уже в ранних произведениях противопоставил индивидуальную выразительность модели, простые бытовые мотивы (“Маленький больной Вакх”, “Юноша с корзиной фруктов” - оба в галерее Боргезе, Рим) идеализации образов и аллегорическому истолкованию сюжета, свойственным искусству маньеризма и академизма. Новую, интимно-психологическую интерпретацию получили у него традиционные религиозные темы (“Отдых на пути в Египет”, галерея Дориа-Памфили, Рим). Художник внес большой вклад в становление бытового жанра (“Гадалка”, Лувр, Париж и др.).

Аннибале Карраччи - великий итальянский художник

Веласкес - смелый итальянский живописец

Гверчино - барочный живописец

Джентилески - художница барокко

Ян Стен - голландский живописец

Виллем Калф - голландский художник

Великий Рембрандт

Рубенс - фламандский живописец

8. Стиль Барокко медленно вызревал (чтобы взорваться неожиданно) в архитектуре и скульптуре «Высокого Возрождения». Поразительно, но самая великая эпоха в истории изобразительного искусства была коротка, всего



каких-нибудь десять- пятнадцать лет. В 1519 г. уже не было в живых Леонардо да Винчи, в 1520 г. скончался Рафаэль. Кроме того, в этой эпохе разрушительно действовало несколько противоположных стилистических течений, все они были неустойчивы и «несоответствовали реальности». В этом обстоятельстве ключ к пониманию слов И. Грабаря: «Высокий Ренессанс уже на три четверти Барокко». Далее в статье «Дух Барокко» русский художник и историк искусства писал: «С каждым днем становилось яснее, что Альберти - "не совсем то, что нужно", что даже Браманте уже чуть- чуть педантичен и "суховат" и не так уже очаровывала абракадабра знаменитого «золотого разреза» и математика пропорций, данная в фасаде его "Cancelleria".

Бернини Джовани Лоренцо (Bernini) (1598-1680) - знаменитый итальянский скульптор, художник и архитектор, родился в 1598 г. в Неаполе, очень рано проявил большой скульптурный талант - его первая работа, голова ребенка (мрамор), относится к 1608 г. - и восемнадцати лет создал замечательную группу "Аполлон и Дафна", отличающуюся необыкновенною нежностью очертаний. Апогея своей известности Бернини достиг при папе Урбане VIII, который, для украшения храма св. Петра, поручил ему устройство часовни над гробом апостола. К лучшим работам Бернини относятся памятники Урбану VIII, Александру VII и графине Матильде. В области архитектуры значительнейшей его работой является колоссальная колоннада у собора св. Петра. По приглашению Людовика XIV, Бернини в 1665 г. отправился в Париж, где работал преимущественно над планами для постройки Луврского дворца; последний, однако, строился впоследствии по плану французского архитектора Клода Перро.

Алежадинью - бразильский архитектор и скульптор

Альгарди - итальянский скульптор

Борромини - итальянский архитектор

Ванбру - английский архитектор

9. Литература барокко есть - литература идейного и культурного движения, известного под именем барокко, затронувшего разные сферы духовной жизни и сложившегося в особую художественную систему. Переход от Возрождения к барокко представлял собой длительный и неоднозначный процесс, и многие черты барокко уже вызревали в маньеризме (стилевом течении позднего Ренессанса).

Нет единого мнения о содержании данного понятия, сохраняется неоднозначность трактовки: его определяют как культурную эпоху, но нередко и ограничивают понятием «художественный стиль». В отечественной науке утверждается трактовка барокко как культурного направления, характеризующегося наличием определенного мирозерцания и художественной системы.

10. Рококо́ (фр. rococo, от фр. rocaille — декоративная раковина, ракушка, рокайль), реже рококо — стиль в искусстве (в основном, в дизайне интерьеров), возникший во Франции в первой половине XVIII века как развитие стиля барокко. Позднее барокко (или рококо) приходит на смену классическому барокко в XVIII веке. Оно появляется в конце XVII века в Германии, Австрии и Чехии. Появляется представление о «чувственной красоте», что привносит более свободную композицию в схематический характер барокко XVII века. Увеличивается количество декоративных элементов, они становятся более пышными и оригинальными. Фрески с объемными фигурами, лестницы, статуи нимф и аллегорические скульптуры украшают церкви, замки и фонтаны. Здания с этими разнообразными элементами нередко можно встретить в Вене, Лондоне, Дрездене, Турине, Южной Германии и Чехии. Получение удовольствия от созерцания обязательно для "carricció" позднего барокко, в числе примеров - фонтан

Треви в Риме (1732-1762 гг.), выполненный архитектором Сальви, и лестница Ванвители в Казерте, недалеко от Неаполя (1751-1758 гг.).

Во Франции поздний этап «барокко» приходится на годы правления короля Людовика XV, поэтому французское рококо называют и стилем Людовика XV. Стиль рококо ассоциируется, прежде всего, с причудливыми формами орнаментики, состоящей из раковин, коралловидных образований, завитков, цветочных гирлянд, прихотливо извивающихся стеблей и т.д. Стиль рококо наиболее ярко и последовательно проявился в оформлении интерьеров. Зеркала, позолота, буйно стелющиеся по стенам и потолкам лепные узоры, изящная мебель, нарядные предметы украшения, уютные, обставленные с большим вниманием ко всем мелочам жилища. Усилилось восточное и, прежде всего китайское влияние. В 1709 году И.Ф. Бетгер изобрел европейский фарфор.

Стиль рококо отличался грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером. Придя на смену тяжеловесному барокко, Рококо явился одновременно и логическим результатом его развития, и его художественным антиподом. С барочным стилем Рококо объединяет стремление к завершенности форм, однако если барокко тяготеет к монументальной торжественности, то Рококо предпочитает изящество и лёгкость. Более тёмные цвета и пышная, тяжёлая позолота барочного декора сменяются светлыми тонами - розовыми, голубыми, зелёными, с большим количеством белых деталей. Рококо имеет в основном орнаментальную направленность; само название происходит от сочетания двух слов: "барокко" и "рокайль" (мотив орнамента, затейливая декоративная отделка камешками и ракушками гротов и фонтанов).

С начала XVII века европейцы находились под обаянием редких и экзотических предметов из Китая и Японии. Изысканные шелковые ткани, фарфор и лаковые изделия, привозимые купцами Восточно-Индийской

компаний, сформировали спрос на азиатский дизайн. Невероятная дороговизна этих импортных вещей стала толчком к созданию их имитаций европейскими рисовальщиками и воплощавших их рисунки мастерами. Стиль получил название шинуазри, от французского *chinois*, «китайский». Мода и романтическая увлеченность дальневосточной культурой обусловили соединение причудливых, экзотических мотивов с дорогостоящими материалами. Интерьеры, особенно спальни и гостиные, целиком декорировались фантастическими пейзажами с отвесными скалами, золотистыми ивами, утонченными пагодами, драконами, фигурками китайцев и диковинными птицами.

Внезапная свобода во французском обществе на втором десятилетии 18-ого столетия, начавшаяся после Утрехтских Соглашений, заканчивающих войну испанского наследования в 1713 году, обещало конец почти непрерывной войне, характеризовавшей длинное господство Луи XIV, а непосредственная смерть короля в 1715 году, принесла освобождение от душной формальности, которая была отличительной чертой королевского двора при этом короле.

Стиль рококо стал блестящим завершением стиля барокко. В наследство от предыдущего столетия XVIII век получает особое эстетическое сознание, в котором высокоразвитый художественный вкус становится важнее многих других человеческих качеств. Вкус предполагал умение не только отличить прекрасное и знать, как его воссоздать, но и умение глубоко наслаждаться творением. Если для барокко необходима вся гамма эмоций — от радости до трагедии, то для наслаждающихся рококо — лишь изысканно тонких, изящных. «Изящный» — ключевое слово данной эпохи. Именно тогда наблюдается уход от жизни в мир фантазии, театрализованной игры, мифических и пасторальных сюжетов с обязательным налётом эротизма. Поэтому даже у выдающихся мастеров изделия хотя и декоративны, грациозны, но несколько поверхностны.

## **ЛИТЕРАТУРА:**

1. *Искусство раннего Возрождения – М.: Искусство, 1980. – 257 с.*
2. *История искусства: Ренессанс – М.: Издательство АСТ, 2003. – 503 с.*
3. *Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение – ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 128 с.*
4. *М.Л.Андреев. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Наука. Т. 1, 2005, с. 84-97.*
5. *Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941, т.1.*
6. *Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. (От античности к 18 веку). М., «Музыка», кн.1.*
7. *Розеншильд К. История западноевропейской музыки. М., 1969.*
8. *Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. 1934*
9. *Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. Л., 1960.*
10. *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966*
11. *Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд.2. М., 1970*
12. *Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины 20 века. М., 1971*
13. *Schwab H.W. Konzert. Musikgeschichte in Bildern. Musik der Neuzeit. Bd. 4. Leipzig, 1971*
14. *Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973*
15. *Музыкальная эстетика Франции. М., 1974*

16. *Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко. М., 1994*
17. *Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997*  
*Музыкальная культура: XIX-XX. Вып. 2. М., 2002*
18. *Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004*
19. *Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. М., 2004*

### **ВОПРОСЫ:**

1. *Музыкальная культура барокко.*
2. *Инструментальная музыка барокко.*
3. *Барокко на Севере Европы.*
4. *Творчество И.С.Баха.*
5. *Творчество Г.Ф. Генделя.*
6. *Живопись барокко.*
7. *Барокко в скульптуре и архитектуре.*
8. *Барокко в литературе.*
9. *Позднее барокко и зарождение рококо.*

### **Фильмы**

- [Моцарт и Сальери](#) — 1962, реж. [В. Гориккер](#), в роли Моцарта [И. Смоктуновский](#)
- [Маленькие трагедии](#). Моцарт и Сальери — 1979, реж. [М. Швейцер](#) В роли Моцарта В. Золотухин
- [Амадей](#) — 1984, реж. [Милош Форман](#), в роли Моцарта Т. Халс
- [Очарованные Моцартом](#) — 2005 документальный фильм, [Канада](#), [ZDF](#), [ARTE](#), 52 мин. реж. Томас Вальнер и Ларри Вайнштейн
- [Известный искусствовед Михаил Казиник о Моцарте, фильм «Ad Libitum»](#)

- [«Моцарт»](#) — двухсерийный документальный фильм. Транслировался 21.09.08 на канале «Россия».