**БАРОККО.**

**Баро́кко** ( «причудливый», «странный», «склонный к излишествам») — направление в искусстве XVII—XVIII веков, центром которого была Италия. Стиль барокко появился в эпоху Позднего Возрождения, в конце XVI — начале XVII веков в итальянских городах: Риме, Мантуе, Венеции, Флоренции.

В XVI веке Италия — первое звено в искусстве эпохи Возрождения — потеряла экономическое и политическое могущество. На территории Италии начинают хозяйничать иностранцы — испанцы и французы, они диктуют условия политики и пр. Истощённая Италия не утратила высоты своих культурных позиций — она остаётся культурным центром Европы. Центром католического мира является Рим, он богат духовными силами. Мощь в культуре проявилась приспособлением к новым условиям — знать и церковь нуждаются в том, чтобы их силу и состоятельность увидели все, но поскольку денег на постройки палаццо (дворец-особняк) не было, знать обратилась к искусству, чтобы создать иллюзию могущества и богатства. Популярным становится стиль, который может их возвысить. Вот так в конце XVI века на территории Италии возникает барокко.

Черты барокко: Барокко свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств (городские и дворцово-парковые ансамбли, опера, культовая музыка, оратория); одновременно — тенденция к автономии отдельных жанров (кончерто гроссо, соната, сюита в инструментальной музыке). Изменилось утвердившееся в античности представление о мире как о разумном и постоянном единстве, а также ренессансное представление о человеке как о разумнейшем существе.

Эпоха барокко порождает огромное количество времени для городских жителей из высшего и среднего класса ради развлечений: вместо паломничеств — променад (прогулки в парке); вместо рыцарских турниров — «карусели» (прогулки на лошадях) и карточные игры; вместо мистерий — театр и бал-маскарад. Можно добавить ещё появление качелей и «огненных потех» (фейерверков). В интерьерах место икон заняли портреты и пейзажи, а музыка из духовной превратилась в приятную игру звука.

Человек барокко отвергает естественность, которая отождествляется с дикостью, бесцеремонностью, самодурством, зверством и невежеством — всем тем, что в эпоху романтизма станет добродетелью. Женщина барокко дорожит бледностью кожи, на ней неестественная, вычурная причёска, корсет и искусственно расширенная юбка на каркасе из китового уса. Она на каблуках.

А идеалом мужчины в эпоху барокко становится джентльмен — от англ. gentle: «мягкий», «нежный», «спокойный». Изначально он предпочитал брить усы и бороду, душиться духами и носить напудренные парики. К чему сила, если теперь убивают, нажимая на спусковой крючок мушкета? В эпоху барокко естественность — это синоним зверства, дикости, вульгарности и сумасбродства.

Барокко характеризует идея облагораживания . Поэтому аппетит оформляется в изысканном столовом этикете (именно в эпоху барокко появляются вилки и салфетки); интерес к противоположному полу — в учтивом флирте, ссоры — в утончённой дуэли.

**Барокко в живописи**. Стиль барокко в живописи характеризуется динамизмом композиций, «плоскостью» и пышностью форм, аристократичностью и незаурядностью сюжетов. Самые характерные черты барокко — броская цветистость и динамичность; яркий пример — творчество Рубенса и Караваджо.

**Архитектура барокко.** Для архитектуры барокко характерны пространственный размах, слитность, текучесть сложных, обычно криволинейных форм. Часто встречаются развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры на фасадах и в интерьерах, волюты, большое число раскреповок, лучковые фасады с раскреповкой в середине, рустованные колонны и пилястры. Купола приобретают сложные формы, часто они многоярусные, как у собора Св. Петра в Риме. Характерные детали барокко — теламон (атлант), кариатида (статуя одетой женщины), маскарон (вид скульптурного украшения здания в форме головы человека или животного анфас).

**Барокко в литературе.** Писатели и поэты в эпоху барокко воспринимали реальный мир как иллюзию и сон. Реалистические описания часто сочетались с их аллегорическим изображением. Широко используются символы, метафоры, театральные приёмы, графические изображения (строки стихов образуют рисунок), насыщенность риторическими фигурами, антитезами, параллелизмами, градациями, оксюморонами. Бытует бурлескно-сатирическое отношение к действительности. Для литературы барокко характерны стремление к разнообразию, к суммированию знаний о мире, всеохватность, энциклопедизм. Этика барокко отмечена тягой к символике ночи, теме бренности и непостоянства, жизни-сновидения .

Действия романов часто переносятся в вымышленный мир античности, в Грецию, придворные кавалеры и дамы изображаются в виде пастушков и пастушек, что получило название пасторали (. В поэзии процветают вычурность, использование сложных метафор. Распространены такие формы, как сонет, рондо, кончетти (небольшое стихотворение, выражающее какую-нибудь остроумную мысль), мадригалы.Главные герои –Робинзон Крузо,Барон Мюнхаузен.

**Мода барокко.** Мода эпохи барокко соответствует во Франции периоду правления Людовика XIV, второй половине XVII века. При дворе царили строгий этикет, сложный церемониал. Костюм был подчинен этикету. Франция была законодателем моды в Европе, поэтому в других странах быстро переняли французскую моду. Это был век, когда в Европе установилась общая мода, а национальные особенности отошли на задний план или сохранились в народном крестьянском костюме. До Петра I европейские костюмы носили также и в России некоторые аристократы, хотя не повсеместно.

Костюму были характерны чопорность, пышность, изобилие украшений. Идеалом мужчины был Людовик XIV, «король-солнце», искусный наездник, танцор, стрелок. Он носил высокие каблуки. Сперва, когда он был ещё ребёнком (он был коронован в возрасте 5 лет), в моду вошли короткие курточки, называемые брасьер, богато украшенные кружевами. Тогда же в моду вошли штаны, ренгравы, похожие на юбку, широкие, также обильно украшенные кружевами, которые продержались долго. Позже появился жюстокор (с французского это можно перевести: «точно по корпусу»). Это — тип кафтана, длиной до колен, в эту эпоху его носили застегнутым, поверх него носили пояс. Под кафтан надевали камзол, без рукавов. Кафтан и камзол можно сопоставить с более поздними пиджаком и жилетом, в которые они превратятся через 200 лет. Воротник у жюстокора сначала был отложной, с полукруглыми вытянутыми вниз концами. Позже его сменило жабо. Кроме кружев, на одежде было много бантов, на плечах, на рукавах и штанах — целые серии бантов. В предыдущую эпоху, при Людовике XIII, были популярны сапоги (ботфорты). Это — полевой вид обуви, их носило обычно военное сословие. Но в то время были часты войны, и в сапогах ходили повсюду, даже на балах. Их продолжали носить и при Людовике XIV, но только уже по прямому их предназначению, — в поле, в военных походах. В гражданской обстановке на первое место вышли туфли. До 1670 года они украшались пряжками, затем пряжки были вытеснены бантами. Сложно украшенные пряжки называли аграф.

Женское платье было, в отличие от платья предыдущего периода, не на каркасе, а на подкладке из китового уса. Оно плавно расширялось к низу, сзади носили шлейф. Полный женский костюм состоял из двух юбок, нижней (фрипон) и верхней (модест). Первая — светлая, вторая — более темная. Нижняя юбка была видна, верхняя расходилась в стороны от нижней части лифа. По сторонам юбку украшали драпировки. Драпировки были также и по краю декольте. Декольте было широким, открывало плечи. Талия — узкая, под платьем носили корсет. Если при Людовике XIII женщины носили мужские шляпы(они тогда заимствовали у мужчин много элементов костюма), то сейчас в моду вошли прически, легкие косынки или чепчики. В 1660-е годы модны были прически манчини и севинье, по имени племянницы кардинала Мазарини, в которую король был в юности влюблен, и по имени знаменитой писательницы. Позже в моду вошла прическа фонтанж (не следует путать с чепчиком «фонтанж»), по имени одной из любовниц короля. Это высокая прическа, из множества локонов. В истории костюма прическу также именуют куафюра.

Мужчины носили пышные парики, высоко торчащие вверх, и низко распускавшиеся по плечам. Парики вошли в обиход ещё при Людовике XIII, который был лыс. Теперь они стали намного пышнее. Шляпы в 1660-е годы были широкополые с высокой тульей. В конце века их сменила треуголка, которая осталась популярной и в следующем XVIII веке.

В моду также вошли зонтики, у женщин — муфты, веера. Без меры использовалась косметика. Появились мушки, лица и парики пудрили для белизны, а чёрная мушка создавала контраст. Парики были так сильно напудрены, что шляпы тогда часто носили в руках. Как мужчины, так и женщины, носили трости. Перевязь (бандульера), на которой носили шпаги, вошла в моду ещё в предыдущую эпоху. Ещё раньше шпаги носили на портупее, тонком ремешке, пристегнутом к поясному ремню. Перевязь была прежде кожаной, теперь её делали также из муара. Материалы того времени: шерсть, бархат, атлас, парча, тафта, муар, камлот, хлопок.

**Барокко в интерьере.** Для стиля барокко характерна показная роскошь, хотя он сохраняет в себе такую важную черту классического стиля, как симметрия.Настенная роспись (один из видов монументальной живописи) использовалась в украшении европейских интерьеров с ранне-христианских времён. В эпоху барокко она получила наибольшее распространение. В интерьерах использовалось много цвета и крупных, богато украшенных деталей: потолок, украшенный фресками, мраморные стены и части декора, позолота. Характерны были цветовые контрасты — например, мраморный пол, оформленный плитками в шахматном порядке. Обильные позолоченные украшения были характерной чертой данного стиля.

Мебель была предметом искусства, и предназначалась практически только для украшения интерьера. Стулья, диваны и кресла обивались дорогой, богато окрашенной тканью. Были широко распространены огромные кровати с балдахинами и струящимися вниз покрывалами, гигантские шкафы. Зеркала украшались скульптурами и лепниной с растительным узором. В качестве материала для мебели часто использовался южный орех и цейлонское чёрное дерево.

Стиль барокко не подходит для небольших помещений, так как массивная мебель и украшения занимают большой объём в пространстве. Воспроизведения атмосферы стиля барокко в настоящее время возможно с помощью стилизации и использования таких деталей барокко, как:

статуэтки и вазы с растительным орнаментом;

гобелены на стенах;

зеркало в золоченой раме с лепниной;

стулья с резными спинками и т. д.

**БАРОККО В МУЗЫКЕ.**

Музыка барокко взяла от Ренессанса практику использования полифонии и контрапункта. Однако применялись эти техники иначе. Во времена Ренессанса гармония строилась на том, что в мягком и спокойном движении полифонии второстепенно и как будто случайно появлялись консонансы. В барочной же музыке порядок появления консонансов стал важным: он проявлялся с помощью аккордов, выстраиваемых по иерархической схеме функциональной тональности. Около 1600 года определение, что такое тональность, было в значительной мере неточным, субъективным. Сказывалось слабое развитие теории равномерно-темперированного строя.

Барочная музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем музыка Ренессанса. Сочинения барокко часто описывали какую-то одну, конкретную эмоцию (ликование, печаль, набожность и так далее). Барочная музыка часто писалась для виртуозных певцов и музыкантов, и обычно была значительно более сложна для исполнения, чем музыка Ренессанса, несмотря на то, что детальная запись партий для инструментов была одним из самых главных нововведений периода барокко. Почти обязательным стало использование музыкальных украшений, часто исполнявшихся музыкантом в виде импровизации.

**РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ.**

Слово опера в переводе с итальянского означает «труд», «сочинение». Первоначально музыкальный спектакль называли «dramma per musica» – «драма на музыке» или «музыкальная драма», к чему добавляли – опера, то есть труд такого-то композитора. Первые оперы появились в Италии, во Флоренции на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства, собиравшихся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Кружок этот вошел в историю музыки под названием **флорентийской камераты** (итальянское camerata – кружок).

Члены камераты были большими поклонниками античного искусства и мечтали возродить древнегреческую трагедию. По сохранившимся описаниям они знали, что во время представления трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида актеры не проговаривали, а пропевали текст, и что там участвовал поющий и танцующий хор. Однако какова была музыка в древнегреческом театре, они не имели ни малейшего представления, поскольку никакого документального материала у них не было (немногие сохранившиеся записи еще не были расшифрованы). Тем не менее, из высказываний античных философов и поэтов они сделали вывод, что манера исполнения античных актеров представляла собой нечто среднее между пением и обычной речью, и попробовали создать мелодию такого же типа. Результатом их экспериментов было создание речитатива . Это была вокальная мелодия полунапевного, полудекламационного характера, предназначенная для сольного исполнения с инструментальным сопровождением.

Первая опера, созданная во Флоренции, не сохранилась. Две другие появились почти одновременно и были написаны на один и тот же сюжет известного мифа об Орфее. Обе оперы назывались одинаково – «Эвридика». Музыку одной из них написал Якопо Пери, а другой – Джулио Каччини. Автор текста – поэт Оттавио Ринуччини.

Для первых флорентийских опер было характерно:

господство речитатива,

отсутствие арий и ансамблей,

статичность действия.

Новый жанр развивался очень бурно и стремительно. Опыт флорентийцев перенимался в других итальянских городах, и уже очень скоро в истории оперы появились первые классические произведения. Их автором стал **Клаудио Монтеверди.**

Монтеверди (1567–1643) – итальянский композитор, имя которого стоит рядом с именами величайших художников и поэтов эпохи Возрождения. Если его и нельзя назвать «изобретателем» оперы и гомофонно­–гармонического стиля, то именно он создал гениальные образцы и нового жанра, и нового стиля.

Благодаря Монтеверди опера превратилась в произведение прежде всего музыкальное: теперь музыка стала занимать не подчиненное, как это было раньше, а главное место. В отличие от однообразного речитатива Пери и Каччини, Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив – с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. При этом Монтеверди не ограничился речитативом: в кульминациях своих опер он включал арии, где мелодия носила уже не декламационный, а певучий характер. Большое значение приобрел хор и оркестр, который подчеркивал значительность того или иного момента драмы. Все это позволило Монтеверди ярко раскрывать внутренний мир своих героев.

Первые оперы Монтеверди – «Орфей» и «Ариадна» (от которой сохранился только один-единственный фрагмент – «Плач Ариадны», получивший всемирную известность) – появились в Мантуе. В дальнейшем же Монтеверди переехал в Венецию, где протекал последний период его творчества (30 лет). Здесь он выступил во главе новой оперной школы, создав такие произведения, как «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи». Подобно «Орфею» они относятся к жанру «dramma per musica», который стал исторически первым типом оперы.

**«Коронация Поппеи»,** созданная за год до смерти Монтеверди, это вершина всего его творчества. Сюжет оперы заимствован из «Анналов» (т.е. летописей) Тацита – крупнейшего историка Древнего Рима. Впервые за полвека существования оперного жанра на смену мифологии пришла историческая хроника, а богов и мифических героев вытеснили исторические личности. В оперной культуре XVII века еще не было произведения, которое, подобно шекспировским хроникам, воспроизводило бы реальные исторические события; вот почему «Поппею» называют «первой оперой на исторический сюжет».

*Жестокий и сумасбродный император Нерон решил низложить свою супругу Оттавию, чтобы возвести на престол любовницу – красавицу Поппею. Воспитатель Нерона, философ Сенека пытается отговорить императора от расторжения брака, поскольку народ Рима сочувствует императрице. Разъяренный этим сопротивлением, Нерон приговаривает философа к смерти.*

*Оттавия не собирается сдавать свои позиции без борьбы. Она приказывает Оттону, мужу Поппеи, умертвить соперницу. Любящий Поппею Оттон пытается уклониться от этого шага, но Оттавия шантажом заставляет его подчиниться. Переодевшись в платье Друзиллы – юной девушки, влюбленной в него, Оттон проникает в покои Поппеи, чтобы заколоть ее кинжалом. Однако в последний момент заговор раскрывается, и все его участники отправляются в изгнание. Нерон перед римскими консулами и трибунами коронует Поппею.*

Слушательская аудитория первых опер ограничивалась очень узким кругом: это придворная знать, просвещенные любители и знатоки искусства. Но постепенно оперный жанр стал демократизироваться, то есть обращаться к более широкому кругу слушателей.

В совершенно других условиях развивалась **опера в Венеции**. Руководство ею здесь попало в руки предприимчивых коммерсантов. За короткое время в городе появилось несколько общедоступных городских театров (первый – Сан-Кассиано), конкурирующих между собой.

Венецианские театры были не только очагами культуры, но и коммерческими предприятиями, главная цель которых – делать сборы. В связи с этим опера стала зависеть от вкусов широкой публики, которая отличалась от просвещенных знатоков Флоренции или аристократических посетителей дворцовых театров как «небо и земля». Здесь никто не думал о возрождении античной трагедии. Опера должна была увлекать, не утомлять излишней серьезностью, быть жизненной и понятной простым венецианцам. С этой целью стали впервые печатать в специальных маленьких книжечках краткое содержание опер (такие книжечки назывались либретто – в переводе «книжечка»). Оперные сюжеты насытились захватывающими приключениями (внезапными нападениями, землетрясениями, дуэлями, погонями). Они по-прежнему опирались на античные мифы или же на исторические события, однако и то, и другое толковалось очень свободно и зачастую осовременивалось. Например, в опере Монтеверди «Возвращение Улисса» легендарный Одиссей, отправляясь в плавание, подвергался таможенному досмотру, как все венецианские купцы. В венецианскую оперу гораздо шире, чем в римскую, вводились комедийные эпизоды из жизни простонародья (слуг, ремесленников, торговцев), а вместе с ними – и интонации итальянских народных песен. Таким образом, в венецианской опере усилилась связь с народным искусством.

Среди композиторов венецианской оперной школы следует выделить последователей Монтеверди **Франческо Ковалли и Марка Антонио Чести** (среди опер этого композитора наиболее шумный успех выпал на долю «Золотого яблока», где использовался эпизод о Парисе и Елене из истории Троянской войны).

Позднее других – к концу XVII века – сложилась **оперная школа в Неаполе**, подытожившая историю столетнего развития итальянской оперы. Интересно, что неаполитанская опера оказалась особенно далекой от того идеала, к которому стремилась флорентийская камерата. Она сразу заявила о себе как произведение, в котором ведущей силой является не поэзия, а музыка, пение. Именно в Неаполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название **bel canto** (прекрасное пение). Под ним понимается умение плавно, красиво исполнять певучую мелодию широкого дыхания (кантилену), причем сохранять эту плавность постоянно. Стиль бельканто требует от певца высшего мастерства: виртуозного владения дыханием, ровного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники. Пение это вызывало заслуженные восторги у слушателей.

***Белька́нто*** ( «красивое пение») — техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, непринуждённым звукоизвлечением, красивой и насыщенной окраской звука, выровненностью голоса во всех регистрах, лёгкостью звуковедения, которая сохраняется в технически подвижных и изощрённых местах мелодического рисунка. В бельканто голос — это инструмент певца.

Распространение арий для одного голоса дало возможность композиторам и исполнителям уделить большее внимание искусству пения. Это выразилось в создании упражнений, называемых сольфеджио, предназначенных для тренировки голоса и улучшения исполнения произведений.

Подобный стиль характеризуется ровностью голоса, отличным легато, чуть более высоким регистром, необычной подвижностью и гибкостью, и мягким тембром. Технике уделялось большее внимание, чем громкости, и это привело к тому, что стиль бельканто долго ассоциировался с упражнением, которое подтверждало бравуру исполнителя: такой певец должен был держать перед собой зажжённую свечу, петь, и пламя свечи не должно было двигаться. Это делалось для контроля правильности певческого дыхания: оно не должно быть форсированным и колебать пламя свечи. А сила, красота тембра, легкость и полётность голоса достигалась не нажимом дыхания на гортань, а эффективным использованием певцом резонансных свойств голосового аппарата. Техника бельканто — это резонансная техника пения.

С начала 30-х годов 20-го века в Италии начинают распространяться новые техники, основанные на других принципах, тем самым способствующие упадку итальянского бельканто.Стиль bel canto способствовал расцвету арии, получившей явный перевес над речитативом. Неаполитанцы ввели в практику типовые арии, которые долгое время господствовали на оперной сцене. Сложилось несколько контрастных типов арий, связанных с наиболее часто встречающимися сценическими ситуациями: lamento (по-итальянски – плач, жалоба) – скорбные арии, арии патетические (страстные), бытовые, лирические, бравурные (шумные, бодрые), буффонные, арии мести.

Каждый тип опирался на свои выразительные приемы. Так, например, для **lamento** характерна опора на интонацию нисходящей секунды, передающую стон, рыдание. Именно образы скорби, печали, воплощенные в ариях lamento, были у неаполитанцев наиболее глубокими и сильными.

Причина широкой популярности типовых арий заключалась в том, что оперные герои XVII века еще не имели индивидуального облика и характера. Свои чувства они выражали обобщенным языком, связанным не с характером, а с определенной ситуацией, в которую они попадали. Никого не смущало, что жестокий деспот, злодей, влюбившись, изливал свои чувства в возвышенной, одухотворенной мелодии божественной красоты, и наоборот, застенчивая, робкая девушка, почувствовав ревность, начинала выводить неистовые рулады. Другими словами, выражение одинаковых чувств (любви, скорби, ненависти и пр.) было сходным у совершенно разных героев. По форме арии XVII века представляли собой тип da capo, состоящий из трех частей. Третья часть, реприза, как правило, украшалась певцами всевозможными руладами.

Неаполитанцы усовершенствовали и **речитатив**, разделив его на два вида – аккомпанированный (**accompagnato**) и сухой (**secco**). В речитатив **secco** попадал весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя. Если ария неизменно вызывала остановку действия, то сухой речитатив, напротив, его совершенно не задерживал, он быстро следовал за текстом. В мелодическом отношении он напоминал скорее разговорную речь, чем пение: исполнялся скороговоркой в очень свободной манере (с выделением отдельных слов, сменами темпа, выразительными паузами) – певец вел себя как драматический актер. Вот почему речитатив–secco не мог сопровождаться оркестром, Лишь отдельные аккорды клавесина помогали певцу держаться в тональности.

Аккомпанемент состоит из отрывистых аккордов без фигур и не выражает настроения, а только служит для указания певцу тональности и для подчеркивания знаков препинания. Аккорды берутся преимущественно там, где в речитативе есть перерыв. Иногда в промежутке между двумя фразами, имеющими перерыв, вставляется короткий ритурнель с фигурой, выражающей настроение. Такой речитатив имеет очень мало мелодического содержания. На каждый слог текста требуется только один звук. Форма такого речитатива неопределённая и находится в полной зависимости от текста. Певцом он исполняется свободно, не в темп. Чередование тональностей произвольное, но все же не следует делать слишком частых и резких модуляций в отдаленные тональности. Перемена тональности соответствует перемене мысли в тексте. Если в такте речитатива нет аккордов, то капельмейстер не выбивает четыре четверти, а даёт только один взмах. Вокальная партия такого речитатива пишется для голоса центрально, то есть в среднем регистре, выходя из него (вверх или вниз) лишь в моменты сильного драматического настроения.

**Аккомпанированный речитатив** отличался большей напевностью и подобно арии звучал в сопровождении оркестра. Он часто использовался как вступление к арии. Нередко в таком речитативе передавались сложные душевные состояния, борьба различных чувств.

Таким образом, композиторы неаполитанской оперной школы четко определили и разграничили назначение основных оперных форм – арии и речитатива: ария концентрировалась на выражении какого-то определенного чувства, выражая отношение действующих лиц к происходящему, речитатив же развивал действие в диалоге или повествовании о каком-либо событии.

В рамках неаполитанской школы, прежде всего в творчестве **Аллесандро Скарлатти**, сложился новый оперный жанр **– опера-seria**(итальянское seria – серьезная). Типовыми особенностями этого оперного жанра были:

-мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой;

-знатное происхождение героев (это короли, полководцы, античные боги);

-ария, как центральная оперная форма, «перевешивающая» всё остальное. Речитатив же постепенно всё более терял свое значение;

-господство пения и отступление драмы (того, что происходит на сцене) на задний план, то есть безразличное отношение к содержанию.

Со временем в опере-seria утвердился настоящий культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия (один певец требовал, чтобы в любой арии обязательно были виртуозные пассажи, особенно хорошо ему удававшиеся, другой непременно хотел исполнить скорбную арию lamento, и пр.) В итоге опера-seria получила обидное прозвище – концерт в костюмах, поскольку цепь арий, воплощающих сильные чувства, часто была лишена логической связи друг с другом (всё, что относилось к собственно драме, быстро «проговаривалось», не вызывая интереса у публики).

В противовес опере-seria в 30-х годах следующего, XVIII века, в Неаполе возникла **опера-buffa** – комическая, причем родилась она внутри серьезной оперы из так называемых интермедий – тех забавных комедийных сценок, которые вставлялись в оперу-seria для развлечения публики. Начало этому жанру положила «Служанка–госпожа**» Перголези.** В ней – всего три роли, причем одна – мимическая (Веспоне, слуга Уберто, не поет). Сюжет очень прост: *ловкая молоденькая* *служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого холостяка Уберто*. Успех этой веселой интермедии был настолько сенсационным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась, в результате ее стали давать отдельно, как самостоятельное произведение.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  | **опера-seria** | **опера-buffa** |
| 1 | сюжет | историко-легендарный или мифологический, с запутанной, часто малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой. | повседневный, незамысловатый, комедийный, преимущественно из городского быта. Интрига простая, но занимательная. |
| 2 | герои | короли, полководцы, античные боги и другие персонажи древних мифов. | современники, «простые» люди – солдаты, крестьяне, слуги, монахи, купцы, их жены и дочери. |
| 3 | драматическое действие | на втором плане | играет важную роль |
| 4 | ария | является опорой спектакля, центральной оперной формой, явно «перевешивая» всё остальное. Служит для демонстрации вокальной виртуозности. Излюбленная форма –3-х частная da capo. | находится в равновесии с остальными оперными формами, лишена виртуозных украшений, своей простотой близка народной песне. |
| 5 | речитатив | малозначительный. | часто более выразителен, чем ария. Имеет широкое применение. |
| 6 | ансамбли | постепенно почти исчезают. | занимают ведущееместо. |
| 7 | сценическое оформление | очень пышное,эффектное. | скромное. |

Из Италии опера очень быстро распространилась в других европейских странах, став уже к середине XVII века одним из самых популярных жанров. Различные итальянские оперные труппы с успехом гастролировали в Австрии, Германии, Англии, Франции, вызывая интерес к оперному искусству и пробуждая инициативу отечественных композиторов, которые пробуют силы в новом жанре. Однако увлечение итальянской оперой порой оборачивалось и отрицательной стороной: там, где короли и придворные круги преклонялись только перед итальянским искусством, оно тормозило развитие своих национальных оперных школ.

Особая судьба постигла **оперу в Англии**. Англичане обычно не торопились перенимать европейские новшества. Музыкальный спектакль, полностью построенный на пении, долгое время не вызывал у них симпатий. Они предпочитали смешанные формы – драматические спектакли, где было много музыки, но основной упор делался на слово, актерскую игру. Была популярна и **semi–опера** (полуопера), основанная на сочетании музыки и разговорных диалогов.

Первая английская национальная опера – «Дидона и Эней» – принадлежит **Генри Пёрселлу**. Деятельность этого великого композитора протекала в основном в области театральной музыки: он оформлял спектакли на сюжеты Шекспира и современных ему английских драматургов. «Дидона и Эней» – единственная опера Пёрселла в общепринятом смысле этого слова. Написана она была не для профессиональной сцены, а для школьного праздника в пансионе благородных девиц. Силами учениц и была исполнена в камерной, почти домашней обстановке. Отсюда очень скромные масштабы оперы – она продолжается чуть больше часа.

Сюжет «Дидоны» заимствован из «Энеиды» Вергилия:

*Эней, спасающийся бегством из разрушенной Трои, попадает в Карфаген, где правит вдовствующая царица Дидона. Вспыхивает взаимная страстная любовь, но злые силы (в образе ведьм, типичном для английского фольклора) мешают счастью героев. Эней вынужден покинуть Карфаген и Дидона умирает от горя.*

Кульминация всей оперы – предсмертный монолог героини, выдержанный в жанре lamento. Его музыку отличает редкая мелодическая красота и, вместе с тем, гениальная простота. На всем протяжении арии повторяется остинатный бас, усиливая ощущение роковой неотвратимости. По мере нарастания скорби мелодия утрачивает песенность и переходит в декламацию.

Подобно другим операм XVII века «Дидона» строится на чередовании отдельных номеров – сольных, ансамблевых, хоровых (такая структура называется номерной). Вместе с тем, в ней налицо стремление объединить номера в сцены. Например, в финале последнего, III-го действия речитатив Дидоны, не завершаясь, переходит в арию, которая без перерыва вливается в оркестровую постлюдию, а постлюдия – в заключительный хор. Подобное сквозное развитие будет характерно для опер более позднего времени.

Появление «Дидоны» ознаменовало рождение национальной английской оперы. Однако при жизни Пёрселла она ни разу не была исполнена на профессиональной сцене, а после смерти композитора для нее наступил период прочного и, казалось, вечного забвения. Лишь в конце XIX века опера прозвучала вновь, вызвав целый переворот в английской музыкальной культуре. В XVII-м же веке у Пёрселла не нашлось ни одного последователя, и говоря словами Ромена Роллана, он оказался «основоположником не состоявшейся английской оперной школы». Со смертью Пёрселла на 2,5 столетия оборвалась и жизнь английской оперы.

Единственной страной, которая в XVII веке сумела оградить себя от влияния итальянского оперного театра, была **Франция**. Здесь сложилась своя, очень самобытная национальная оперная традиция и любой композитор–иностранец, желавший покорить Париж, был обязан не только писать исключительно на французский текст, но и следовать ряду установленных во Франции обычаев.

Подлинным творцом французской оперы считается Жан Батист Люлли, создавший эталон французского музыкального стиля. Итальянец по происхождению (в детстве его звали Джованни Баттиста Лулли), Люлли еще в детстве, благодаря счастливому случаю, попал во Францию, где находился в услужении у сестры французского короля. Благодаря редким музыкальным способностям он стремительно сделал блестящую карьеру, став придворным композитором, пользующимся неограниченным доверием Людовика XIV.

Талант Люлли отличался редкой разносторонностью: он был превосходным скрипачом, организовавшим свой собственный оркестр («16 скрипок короля»), дирижером, композитором, танцором, балетмейстером, режиссером, руководителем придворного музыкального театра, для которого написал 20 музыкально-драматических произведений.

Композитор называл свои оперные сочинения «лирическими трагедиями» (буквально: трагедия под лиру, то есть поющаяся, музыкальная). Их первым слушателем и почитателем был сам Людовик XIV, для которого они стали любимейшим зрелищем.

Среди опер Люлли наиболее известны «Ариадна», «Атис», «Армида», «Ацис и Галатея», «Тезей». Все они написаны на текст прекрасного поэта Филиппа Кино, который был бессменным либреттистом композитора.

Опера Люлли – это стройный по форме монументальный спектакль из 5 актов с обязательным прологом (итальянская серьезная опера была трехактной). Несмотря на общие с итальянской оперой–seria сюжеты (в основном мифологические), французская опера во многом отличается от нее:

* Ее основу составляет *декламационный речитатив*, родственный возвышенной, патетически приподнятой речи и гораздо менее гибкий и мелодичный, чем в итальянской опере. Свои речитативы Люлли сочинял, подражая размеренной патетической декламации лучших французских драматических актеров.
* Ария, игравшая в итальянской опере господствующую роль, заняла у Люлли более скромное место, служа небольшим завершением речитативного монолога. В музыке своих арий композитор зачастую использовал интонации бытовых французских песен.
* Комедийные сценки, столь популярные в Италии, во французскую лирическую трагедию не допускались. Развлекательная сторона заключалась в обилии балетных номеров (любовь к балету является национальной французской чертой). 5-й акт вообще представлял собой цепь танцев, в которых по традиции принимал участие сам король и королевская знать.
* Огромное значение во французской опере имели разнообразные по характеру хоровые эпизоды.
* Постановками лирических трагедий, предназначенных для королевского придворного театра, зачастую отличались чрезмерной роскошью и пышностью.
* На французской сцене практически не появлялись певцы-кастраты, столь популярные в Италии. Кроме того, здесь никогда не было диктата певцов.

В операх Люлли утвердился тип французской увертюры. Обычно она состояла из 2-х частей: медленно-величавого марша и быстрого, энергичного фугато (итальянская же увертюра XVIII века чаще всего строилась на контрасте 3-х частей по принципу быстро–медленно–быстро).

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ХVII – XVIII ВЕКОВ.**

Инструментальная музыка исторически развивалась позднее вокальной и далеко не сразу выдвинулась на самостоятельное место в ряду музыкальных жанров. Во-первых, она довольно долго сохраняла прикладной, то есть служебный, чисто практический характер, сопровождая различные моменты в жизни людей (торжественные и траурные процессии, придворные балы, выезды на охоту и пр.) Во-вторых, долгое время инструментальная музыка находилась в прямой зависимости от вокальной, сопровождая пение и подчиняясь ему. Так, например, единственный инструмент католического богослужения – орган – на протяжении многих столетий не имел своего «лица», дублируя хоровое письмо.

В эпоху Возрождения (XV–XVI вв.) положение изменилось: инструментальное искусство шагнуло далеко вперед. Был создан обширный инструментальный репертуар. Однако большинство инструментальных композиций того времени ничем не отличалось от вокальных: инструменты попросту замещали вокальные голоса без учета специфики тембров. Эти пьесы могли исполняться на любых инструментах, лишь бы позволял диапазон (на скрипке то же, что и на тромбоне). Однако с годами инструментальная музыка все настойчивее стремится уйти от копирования вокальных образцов. И вот, наконец, в XVII веке происходит полное раскрепощение инструментальной музыки – этот факт считается одним из главных завоеваний данной исторической эпохи. Инструментальная музыка становится самостоятельной областью композиторского творчества, расширяется круг ее содержания.

Появляется живой интерес к различным музыкальным тембрам. Композиторы начинают осознавать художественные и технические возможности того или иного инструмента и сочиняют для скрипки не так, как для органа или флейты.

Складываются различные инструментальные стили – органный, скрипичный, клавирный – с их специфическими выразительными средствами и исполнительскими приемами.

Возникают многообразные национальные инструментальные школы – немецких органистов, английских верджиналистов, испанских виуэлистов, итальянских скрипачей и т.д.

Возникают многообразные инструментальные жанры с их неповторимой спецификой: concerto grosso, сольный концерт, сюита, соната, полифонические жанры (что касается жанров более раннего времени, то они не имели четкой дифференциации: между ними было много общего, отличия одного от другого были весьма относительными).

**ОРГАННАЯ МУЗЫКА.**

Самое почетное место в музыкальной жизни XVII века занимал орган с его репертуаром. Тогда орган считался «королем всех инструментов» и он действительно оправдывал такую характеристику:

* своим внушительным многоголосным звучанием большого диапазона, которое превышало диапазон всех инструментов оркестра;
* ярчайшими динамическими контрастами;
* огромными тембровыми возможностями (количество регистров в больших органах доходит до 200, но главное – сочетание нескольких регистров порождает новый тембр, совсем не похожий на исходный.

В новейших инструментах применяется «запоминающее» устройство, благодаря которому можно заранее подобрать определенное сочетание регистров и в нужный момент заставить их звучать). В звучании органа можно услышать и хор, и все инструменты симфонического оркестра, вот почему говорят, что орган – это «большой симфонический оркестр, на котором играет один человек». Все это выдвинуло орган на первое место среди инструментов XVII века, и даже оркестр того времени не мог соперничать с ним.

Орган – клавишно-духовой инструмент, имеющий очень длинную историю. Уже в Древнем Египте и в античной Греции существовал так называемый *гидравлос* – водяной орган, трубы которого звучали с помощью водяного пресса. Постепенно строение органа все более усовершенствовалось. В современном органе:

* от 800 до 30 тыс. труб разных размеров и у каждой – свой тембр;
* несколько клавиатур, которые расположены ступеньками одна над другой и называются *мануалами*;
* множество педалей, образующих своеобразную ножную клавиатуру – органист играет и руками, и ногами, поэтому ноты для органа пишутся на трех линейках;
* воздухонагнетающий механизм – *мехи и воздухопроводы*;
* кафедра, где сосредоточена система управления.

Органы всегда строились для конкретных помещений и органные мастера предусматривали все их особенности, размеры, акустику. Поэтому в мире нет двух абсолютно одинаковых органов, каждый – уникальное творение мастера.

Органы XVII века уже не отличались резко по звуку от современных органов, хотя их техническое усовершенствование продолжалось. Они были непременными участниками церковной службы, звучали и вне церкви – в частных домах. Было *несколько разновидностей* органов:

* в крупных соборах находились наиболее совершенные, величественные органы гигантских размеров с двумя–тремя мануалами;
* в домашнем быту, в небольших церквах получили распространение *позитивы* (комнатные) и *портативы*(переносные) органы; в театрах, небольших часовенках, на улицах можно было услышать *регаль –*маленький орган с пронзительным, несколько гнусавым звуком.

**Итальянская органная школа.** Италия в это время выдвинула великого **Джироламо Фрескобальди**. Деятельность Фрескобальди протекали в Риме, где он был органистом собора св. Петра. Произведения Фрескобальди рождались в тесной связи с его исполнительской деятельностью. Слухи о блестящем органисте привлекали в Рим многочисленную публику, которая толпами стекалась в собор, словно в концертный зал, чтобы послушать его игру.

**Немецкая органная школа.** Однако наиболее важную роль в развитии органной музыки сыграли немцы. В **Германии** органное искусство достигло небывалого размаха. Здесь выдвинулась целая плеяда крупных и оригинальных мастеров, которые удерживали первенство в развитии органной музыки вплоть до времен Баха. Из многочисленных органистов Германии особенно знамениты **Дитрих Букстехуде**(представители северонемецкой школы), **Иоганн Пахельбель**.

С развитием органной музыки связан расцвет *инструментальной полифонии*. Творческие усилия немецких органистов были направлены, в первую очередь, на жанр **фуги** – высшей полифонической формы. Фуга в сочинениях немецких полифонистов сложилась в своем «предбаховском» облике, еще не достигнув высшей своей зрелости. Классически совершенный вид она приобретет несколько позже, в творчестве Баха.

Фу́га (лат. fuga бег от лат. fugere бежать, убегать) — композиционная техника и форма полифонической музыки. В классической однотемной фуге несколько голосов, каждый из которых повторяет (имитирует) заданную тему.

Другой любимый жанр немецкой органной музыки – ***хоральная прелюдия***. Это обработка для органа напевов протестантского хорала, то есть духовных песнопений лютеранской церкви. Они возникли в эпоху Реформации и были основаны на немецких народных мелодиях. Это исконно немецкий национальный жанр. В обязанности немецкого органиста входило сопровождение пения общинного хорала и «прелюдирование» на хоральные темы во время богослужения (в чередовании с пением прихожан). Хоральные обработки имеют множество разновидностей от простейших гармонизаций хоральных напевов до развернутых хоральных фантазий.

**Пассака́лия** (итал. passacaglia, исп. pasacalle, от pasar ― проходить и calle ― улица) – инструментальная пьеса эпохи барокко, одна из форм вариаций на выдержанный бас (basso ostinato), а также произведение, написанное в такой форме. Классическая пассакалия — вариации, построенные по принципу диминуирования (то есть с каждой вариацией уменьшаются длительности вплоть до триолей). Пассакалья начинается с сильной доли , имеет монументальный, торжественный характер.

**Чакона** — инструментальная пьеса, популярная в эпоху Барокко. Обычно чаконы проникнуты возвышенно-сосредоточенным, иногда трагическим настроением. Представляет собой полифонические вариации на тему, которая в неизменном виде повторяется в басу (basso ostinato); верхние голоса при этом разнообразно варьируются. Чакона схожа с пассакалией. В настоящее время оба термина используются в одинаковом смысле.

В отличие от пассакальи чакона представляет собой вариации скорее на гармоническую последовательность с чётким басом, чем на остинатный бас. В целом чакона жанр более камерный, проще пассакальи, меньшее применение в ней находит полифония, варьирование носит орнаментальный характер, причём часто орнаментируется бас .

**Фанта́зия** ( плод воображения) — общее обозначение формально и стилистически различных жанров. Главное - отказ от какой-либо одной и общепринятой формы-конструкции , а иногда и шире — как творческий эксперимент в вообще любых техниках композиции и средствах языка (гармонии, ритме, форме, фактуре, жанре и пр.). В позднем Возрождении и в раннем барокко слово «фантазия» - это как обозначение музыкальной пьесы некой «свободной» (т.е. не танцевальной и не песенной) формы. Форму и (импровизационный) стиль барочных фантазий нелегко отделить от прелюдий и токкат того же времени .

**Токка́та** (итал. toccata от toccare — трогать, касаться) — всякое произведение для клавишных инструментов, инструментальная пьеса быстрого, чёткого движения равными короткими длительностями. Характерная черта токкат состоит в том, что технические фигуры постоянно проводятся в пьесе то в левой, то в правой руке. В XVI—XVIII веках органные токкаты писалась в свободной импровизационной форме, близкой к прелюдии или фантазии; обычно они создавались как вступительная часть инструментального цикла .

**КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА.**

Клавир – это общее название старинных клавишно-струнных инструментов, предшественников фортепиано. Уступая органу в богатстве звуковых красок, насыщенности звучания, клавир имел свои преимущества:

* его тембр гораздо лучше сочетался с другими инструментальными тембрами и певческими голосами;
* благодаря своей камерности он был гораздо удобнее в домашнем быту и учебной практике.

Основные типы клавира это *клавесин* и *клавикорд*. Различия в их устройстве связаны, главным образом, со способом извлечения звука: в клавикорде звук возникает от прикосновения к струне металлического стерженька – *тангента,*а в клавесине струна задевалась перышком.

Звучание клавикорда – нежное, выразительное, приятное. На нем можно было играть певуче, плавно. Однако, был и существенный недостаток – «звуковой потолок»: инструмент звучал очень тихо, слабо и поэтому в больших помещениях он был почти не слышен. Выступать в ансамбле с другими инструментами, а тем более в оркестре, клавикорду было трудно – несколько струнных или духовых полностью заглушали его.

В отличие от него клавесин был не только превосходным солистом, но и незаменимым ансамблистом, равноправным участником оркестра. Звук клавесина – более громкий, блестящий, отрывистый. Однако и у него были свои слабые стороны, и самая существенная – невозможность для исполнителя влиять на силу звука. Громкость исполнения почти всегда оставалась одинаковой, эффекты crescendo и diminuendo были исключены. Именно этот недостаток клавесина впоследствии, в период соперничества его с фортепиано, оказался решающим. Кроме того, звучание клавесина было мало певучим, legato затруднено.

В разных странах клавесин получил различные названия: в Англии его именовали *арпсихорд*, а меньших размеров – *верджинел,* в Германии – *флюгель*, в Италии – *(клави)чембало*, во Франции же –*клавесин*. Все эти инструменты, включая различные виды клавикордов, отличались искусным внешним оформлением. Они украшались позолотой, тонкой резьбой, инкрустировались перламутром и ценными породами дерева; клавиши покрывались слоновой костью. Иногда на внутренней стороне крышки инструмента рисовались целые картины.

**Английские верджиналисты.** В развитии клавирной музыки также принимали участие композиторы различных национальных школ. Возникновение самой первой в истории клавирной школы связано с Англией – это школа **английских верджиналистов**, которая выдвинулась уже в конце XVI. Ее образовали композиторы **Уильям Бёрд** (его считают главой этой школы), **Джон Булл**,**Орландо Гиббонс**.

Отличительная особенность английской верджинальной музыки – ее подчеркнуто *светский* характер. Мелодика песенно–танцевального склада, элементарная гармонизация, четкий ритм с выделенной сильной долей – всё это резко контрастировало полифонической музыке Ренессанса и предвосхищало тематизм XVIII века. Среди произведений английских верджиналистов главный интерес представляют *вариации*, в которых охотно использовались темы народных песен и популярных в быту танцев. Лежащий в основе этих жанров фольклор придавал им неповторимую национальную характерность.

**Французские клавесинисты.** С середины XVII века первенство в развитии клавирной музыки от английских верджиналистов перешло к французским клавесинистам. Эта школа на протяжении долгого времени, почти столетие, была самой влиятельной в Западной Европе.

Концерты клавесинной музыки во Франции обычно проходили в аристократических салонах и дворцах, после легкой светской беседы или танцев. Подобная обстановка не располагала к искусству углубленному и серьезному. В музыке ценилась изящная утонченность, изысканность, легкость, остроумие. При этом предпочитались пьесы небольших масштабов – миниатюры. *«Ничего длинного, утомительного, слишком серьезного»* – таков был неписанный закон, которым положено было руководствоваться придворным французским композиторам.

Школа французских клавесинистов представлена именами Л. Маршана, Луи Дакена, Франсуа Куперена. Больше всего удавались этим композиторам изящно–пасторальные образы («Кукушка» и «Ласточка» Дакена; «Птичий крик» Дандрие).

Вершины своей французская клавесинная школа достигла в творчестве двух гениев – **Франсуа Куперена**(1668–1733) и его младшего современника **Жана Филиппа Рамо** (1685–1764).

Современники называли Франсуа Куперена «Франсуа Великим». Никто их клавесинистов не мог соперничать с ним в популярности. Он родился в семье потомственных музыкантов и почти всю жизнь провел в Париже и Версале на посту придворного органиста и учителя музыки королевских детей. Композитор работал во многих жанрах (за исключением театральных). Наиболее ценную часть его творческого наследия составляют 27 клавесинных сюит (около 250 пьес в четырех сборниках). Именно Куперен установил французский тип сюиты, отличающийся от немецких образцов, и состоящий преимущественно из программных пьес. Среди них есть и зарисовки природы («Бабочки», «Пчелы», «Тростники»), и жанровые сценки – картины сельского быта («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Вязальщицы»); но особенно много музыкальных портретов. Это портреты светских дам и простых юных девушек – безымянных («Любимая», «Единственная»), либо конкретизированных в заглавиях пьес («Принцесса Мария», «Манон», «Сестра Моника»). Часто Куперен рисует не конкретное лицо, а человеческий характер («Трудолюбивая», «Резвушка», «Ветреница», «Недотрога»), либо даже пытается выразить различные национальные характеры («Испанка», «Француженка»). Многие миниатюры Куперена близки популярным танцам того времени, например, куранте, менуэту.

Излюбленной формой купереновских миниатюр было *рондо.*

Музыка клавесинистов возникла в аристократической среде и предназначалась для нее. Она гармонировала с духом аристократической культуры, отсюда – внешнее изящество в оформлении тематического материала, обилие орнаментики, представляющей самый характерный элемент аристократического стиля. Многообразие украшений неотделимо от клавесинных произведений. Возникновение украшений связано с несовершенством клавесина, звук которого затухал мгновенно, а трель или группетто могли отчасти компенсировать этот недостаток, продлевая звучание опорного звука.

Клавесинной музыке **Рамо** свойственен, вразрез с камерными традициями жанра, крупный штрих. Он не склонен к тонкому выписыванию деталей. Его музыка отличается яркой характеристичностью, в ней сразу чувствуется почерк прирожденного театрального композитора («Курица», «Дикари», «Циклопы»). Помимо замечательных клавесинных пьес Рамо написал множество «лирических трагедий», а также новаторский «Трактат о гармонии» (1722), принесший ему репутацию крупнейшего музыкального теоретика.

**СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО.**

В отличие от органной музыки, связанной главным образом с исполнением в церкви, и от клавирной, как чисто светской, ансамблевая инструментальная музыка звучала везде – в церкви и во дворце, в домашнем быту и светском салоне.

К началу XVII века определенных типов инструментальных ансамблей еще не было: чуть ли не для каждого произведения возможен был особый «набор» инструментов. Но постепенно в качестве преобладающего выдвинулся ансамбль из двух скрипок и баса. Басовый голос исполнялся на клавесине или органе и нередко дублировался виолончелью или фаготом. При этом партия клавесина (органа) записывалась особым способом – при помощи *цифрованного баса*(basso continuo или генерал–баса).

Цифрованный бас – особый прием записи аккомпанемента, когда он не выписывался полностью, а ограничивался только нижним голосом с цифрами, указывающими, какие аккорды следовало строить на его основе. Искусством записи и расшифровки цифрованного баса владели тогда все композиторы и исполнители, которые по своему усмотрению могли варьировать фактуру изложения.

В XVII веке развитие ансамблевой музыки осуществлялось творческими усилиями различных западноевропейских композиторов, но на «переднем фронте» были итальянцы и это далеко не случайно. Именно в Италии со второй половины XVI века выдвинулась целая плеяда выдающихся скрипичных мастеров. В первую очередь это мастера кремонской школы Андреа и Никколо Амати, Антонио Страдивари, Джованни Гварнери, которые довели искусство изготовления смычковых инструментов до высшего совершенства.

XVII век с полным основанием называют «золотой эпохой» в истории скрипки, которая вышла победительницей в напряженной борьбе со «старшими» по возрасту виолами.

[**Арканджело Корелли (1653 – 1713)**](http://musike.ru/index.php?id=5#corelli)

Классиком итальянского скрипичного искусства, прозванным современниками «Колумбом в музыке», стал **Арканджело Корелли**. Его жизненный путь не богат событиями. Музыкальное образование он получил в Болонье, где уже в 17 лет добился такого совершенства в игре на скрипке, что удостоился чести стать членом знаменитой Болонской академии. Вскоре музыкант перебрался в Рим, где и прошла вся его жизнь. Много лет Корелли прослужил при дворе богатого мецената – кардинала Оттобони в качестве руководителя инструментальной капеллы и организатора концертов. Композитор мог общаться с широким кругом знатоков и любителей искусства, прославленными музыкантами, посещавшими многочисленные концерты во дворце Оттобони. Корелли много внимания уделял педагогической деятельности, воспитав многих известных скрипачей XVII века.

Творческое наследие Корелли количественно не очень велико (особенно в сравнении с неслыханной продуктивностью многих современников). При этом в отличие от большинства итальянских композиторов того времени он совсем не писал ни опер, ни вокальных сочинений для церкви. Как композитор он был полностью погружен в инструментальную музыку – в немногие ее жанры, связанные с ведущим участием скрипки. Это, прежде всего, *трио–соната* и *concerto grosso*. Благодаря Корелли эти жанры приобрели классически совершенный вид.

**Трио-соната** – произведение, предназначенное для трех инструментальных партий: двух – сопрановой тесситуры и одной басовой. Однако фактически в трио-сонате участвовало 4 исполнителя, так как басовый голос сопровождался клавесином или органом по системе генерал-баса. Обычно концертирующее трио состояло из двух скрипок и виолончели, иногда – из флейты, гобоя, фагота. Существовали две разновидности трио-сонаты:*камерная*, предназначенная для домашнего музицирования, и *церковная*, которая первоначально исполнялась только в церкви. По сравнению с камерной, она отличалась более торжественным характером и обязательным участием органа. Камерная трио-соната по форме представляла собой традиционную танцевальную сюиту; церковная же разновидность предвосхищала будущий сонатно-симфонический цикл.

**Concerto grosso** (буквально «большой концерт») – произведение, основанное на соревновании группы солирующих инструментов (concertino) со всей массой оркестра (tutti). Другими словами, в отличие от сольного, это концерт для *ансамбля* солистов. Чаще всего концертирующая группа состояла из двух скрипок и виолончели (то есть представляла собой обычный трио-состав), иногда – из двух гобоев и фагота.

И трио-соната, и concerto grosso из Италии довольно быстро распространились в других западноевропейских странах. К ним обращаются немецкие, французские, английские композиторы (в частности, одним из величайших мастеров трио-сонаты был Генри Пёрселл).

**Антонио Вивальди (1678–1741)**

У Корелли партия солистов трактована еще сравнительно скромно, без той яркой виртуозности, которая стала развиваться позднее. Постепенное усиление роли солистов привело впоследствии к возникновению **сольного концерта**, предназначенного для солиста с оркестром. В его создании и развитии ведущая роль принадлежала [**Антонио Вивальди**](http://musike.ru/index.php?id=107)**.**

Вивальди был родом из Венеции, где с юности прославился как великолепный скрипач–виртуоз. Ему было немногим больше 20 лет, когда его пригласили в лучшую из венецианских консерваторий. Вивальди проработал здесь более 30 лет, возглавляя хор и оркестр. Вивальди был больше известен под прозвищем «рыжий священник», чем под своим собственным. Композитор, действительно, принял сан аббата, но в нем было мало от священнослужителя. Очень общительный, увлекающийся, во время богослужения он мог покинуть алтарь, чтобы записать пришедшую ему в голову мелодию. Количество написанных Вивальди произведений огромно: он сочинял с поистине моцартовской легкостью и быстротой во всех жанрах, известных его эпохе. Но особенно охотно Вивальди сочинял концерты, их у него невероятное множество – 43 grosso и 447 сольных для самых разных инструментов.

Вивальди можно считать одним из родоначальников *программного симфонизма*. Многие его концерты имеют программные названия, поясняющие содержание музыки. Ярким примером может служить [**цикл из четырех скрипичных концертов *«Времена года»***](http://musike.ru/index.php?id=108)**.**

А. Вивальди нередко мыслил свою музыку программно. При этом программу того или иного произведения композитор то ограничивал определенным подзаголовком («Пастушка», «Отдых», «Фаворит»), то развертывал как картину каждой из частей в цикле. Именно так он поступает в своих прославленных 4-х концертах для скрипки, струнного квинтета и органа (или чембало). В современной исполнительской практике  они  объединяются  в цикл  «Le quattro stagioni» – «Четыре времени года»  (в  оригинале  такого  заголовка  нет):

* Концерт E-dur «Весна» (La primavera)
* Концерт g-moll «Лето» (L’estate)
* Концерт «Осень» (L’autunno)
* Концерт «Зима» (L’inverno)

«Времена года» были опубликованы в Амстердаме в 1725 году, а затем переизданы в Париже в числе 12 скрипичных концертов ор. 8. Этот опус объединен  общим названием «Опыт гармонии и изобретения».

Каждый из концертов имеет развернутую литературную программу, изложенную в 4-х сонетах: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Возможно, их автором был сам Вивальди (точное авторство не установлено).

**Концерт № 1 ми мажор «Весна».**

**1 Allegro. Пришла весна**

**2 Largo e pianissimo sempre. Спящий пастух.**

**3 Allegro, danza pastorale. Деревенский танец**

**Сонет:**

Весна грядёт! И радостною песней

Полна природа. Солнце и тепло,

Журчат ручьи. И праздничные вести

Зефир разносит, точно волшебство.

Вдруг набегают бархатные тучи,

Как благовест звучит небесный гром.

Но быстро иссякает вихрь могучий,

И щебет вновь плывет в пространстве голубом.

Цветов дыханье, шелест трав,

Полна природа грёз.

Спит пастушок, за день устав,

И тявкает чуть слышно пёс.

Пастушеской волынки звук

Разносится гудящий над лугами,

И нимф танцующих волшебный круг

Весны расцвечен дивными лучами.

**Концерт № 2 соль минор «Лето».**

**1 Allegro non molto. Жара. Allegro. Кукушка. Горлинка. Зефир. Борей. Плач крестьянина.**

**2 Adagio — Presto.**

**3 Presto, tempo impetuoso d’estate. Летняя гроза.**

**Сонет:**

В полях лениво стадо бродит.

От тяжкого, удушливого зноя

Страдает, сохнет всё в природе,

Томится жаждой всё живое.

Кукушки голос звонко и призывно

Доносится из леса. Нежный разговор

Щегол и горлица ведут неторопливо,

И тёплым ветром напоён простор.

Вдруг налетает страстный и могучий

Борей, взрывая тишины покой.

Вокруг темно, злых мошек тучи.

И плачет пастушок, застигнутый грозой.

От страха, бедный, замирает:

Бьют молнии, грохочет гром,

И спелые колосья вырывает

Гроза безжалостно кругом.

**Концерт № 3 фа мажор «Осень».**

**1 Allegro, ballo e canto de’villanelli. Танец и песня крестьянских парней.**

**2 Adagio molto, Ubriachi dormienti. Спящие пьяные.**

**3 Allegro, la Caccia. Охота.**

**Сонет:**

Шумит крестьянский праздник урожая.

Веселье, смех, задорных песен звон!

И Бахуса сок, кровь воспламеняя,

Всех слабых валит с ног, даруя сладкий сон.

А остальные жаждут продолженья,

Но петь и танцевать уже невмочь.

И, завершая радость наслажденья,

В крепчайший сон всех погружает ночь.

А утром на рассвете скачут к бору

Охотники, а с ними егеря.

И, след найдя, спускают гончих свору,

Азартно зверя гонят, в рог трубя.

Испуганный ужасным гамом,

Израненный, слабеющий беглец

От псов терзающих бежит упрямо,

Но чаще погибает, наконец.

**Концерт № 4 фа минор «Зима».**

**1 Allegro non molto**

**2 Largo**

**3 Allegro**

**Сонет:**

Дрожишь, замерзая, в холодном снегу,

И с севера ветра волна накатила.

От стужи зубами стучишь на бегу,

Колотишь ногами, согреться не в силах.

Как сладко в уюте, тепле и тиши

От злой непогоды укрыться зимою.

Камина огонь, полусна миражи.

И души замёрзшие полны покоя.

На зимнем просторе ликует народ.

Упал, поскользнувшись, и катится снова.

И радостно слышать, как режется лёд

Под острым коньком, что железом окован.

А в небе Сирокко с Бореем сошлись,

Идёт не на шутку меж ними сраженье.

Хоть стужа и вьюга пока не сдались,

Дарит нам зима и свои наслажденья.

Кроме сонетов отдельным музыкальным эпизодам цикла «Времена года» предпосланы поясняющие ремарки, комментирующие содержание музыки. Так, например, в I части «Зимы», где композитор достигает вершин художественной  изобразительности,  ремарки поясняют, что здесь изображается то, как стучат от холода зубы, как притоптывают ногами, чтобы согреться.

В концертах много жанровости, ярких звукоизобразительных деталей. Здесь присутствуют не только раскаты грома и порывы ветра, но и лай собак, жужжание мух, рев раненого зверя, и даже изображение подвыпивших поселян с их нетвердой походкой. С первой же части «Весны» музыка наполняется «радостным пением» птиц, веселым журчанием ручейка, нежным веянием зефира, которое сменяемым грозовым шквалом. «Лето» ярко изображает напористые «раскаты грома». «Осень» передает настроение народных гуляний, празднеств. В «Зиме» остинатное «биение» 8-х мастерски передают ощущение пронизывающей зимней стужи. При этом главным для композитора  всегда  остается  передача  основного эмоционального состояния.

В каждом из концертов цикла «Времена года» медленные части написаны в параллельной (по отношению к основной) тональности. Их музыка выделяется спокойной картинностью после динамичных Allegri.

Если учесть, что все 4 концерта трехчастны, то не исключена параллель и с 12-ю месяцами года. Кроме того, популярная в искусстве тема времен года допускает различные смысловые параллели – в первую очередь, с естественным жизненным циклом человека от рождения до смерти. Возможна также аллюзия на четыре региона Италии, соответственно четырем сторонам света.

Вождем итальянских скрипачей первой половины XVIII века был ***Джузеппе Тартини***, около 50 лет проработавший в Падуе, в церковной капелле. Тартини создал современную манеру ведения смычка. Он прославился как автор и исполнитель скрипичных концертов и сонат, среди которых исключительную популярность приобрела соната «Дьявольские трели» (по утверждению одного из современников, композитор создал ее под впечатлением сна о дьяволе-скрипаче). Натура неукротимая, страстная, Тартини создал скрипичный стиль динамичный, эмоционально-порывистый, с тонкой нюансировкой и разнообразной техникой штрихов.