**Статья «Особенности музыкального стиля эпохи барокко»**

Еремина Марианна Викторовна, преподаватель высшей квалификационной категории

Государственное автономное учреждение дополнительного образования Свердловской области «Детская школа искусств г. Серова»

**Аннотация**: В статье рассматриваются характерные черты музыкального стиля эпохи барокко. Происходит ознакомление с клавишными инструментами барокко и особенностями клавесинного стиля. Особое внимание уделяется характеристике и значению клавирного творчества И.С. Баха.

**Ключевые слова**: барокко, стиль, клавесин, клавикорд, И.С. Бах.

**Abstract:** The article examines the characteristic features of the musical style of the Baroque era. There is an introduction to Baroque keyboard instruments and the peculiarities of the harpsichord style. Special attention is paid to the characteristics and significance of J.S. Bach's keyboard work.

**Keywords:** baroque, style, harpsichord, clavichord, J.S. Bach.

В истории европейского искусства эпоха барокко охватывает огромный полуторавековой период. В музыке его границы условно принято обозначать датами рождения оперы и смерти И.С. Баха: 1600-1750 годы.

Художественные вершины музыкального искусства барокко представлены творчеством композиторов различных национальных школ: в Германии – Баха и Генделя, в Италии – Монтеверди, Скарлатти, Вивальди, Корелли, во Франции – Люли, Рамо и Куперена, в Англии – Перселла, в России – Н. Дилецкого.

В настоящее время «барокко» в музыке понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. Во времена барокко происходят очень важные процессы, повлиявшие на всю дальнейшую историю музыкального искусства [1].

Барокко представляет собой пример слияния культовой и образной *идеи.* Связь с религией выражалась в интерпретации закономерностей реальной жизни, в системе понятий и представлений, пользуясь которыми искусство отражало действительность. Искусство барокко давало целостную художественную проекцию того времени [3].

Эпоха барокко формирует основные содержательные, образные и смысловые параметры музыки Нового времени: музыкальное искусство впервые обращается к выражению чувств и эмоций человека, наряду с огромной ролью религиозных, духовных тем, в нем все активнее начинает проявляться светское начало, музыка стремится стать искусством «во услаждение души». С изменением векторов содержания начинают происходить кардинальные подвижки и в средствах выражения. Не случайно, само понятие «музыкальный стиль», трактуемое как «манера сочинять», возникает именно в эпоху барокко.

В музыкальном стиле барокко происходит становление новых типов закономерностей музыкального письма, ставших нормой в эпоху венского классицизма – гомофонно-гармонический склад, регулярно-акцентная ритмика, функциональная гармония, двуладовая тональная система, принципы формообразования. Существенно меняются жанровые приоритеты: возникают и бурно развиваются жанры оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты, танцевальной сюиты. Современный взгляд на эпоху барокко позволяет увидеть в ней те «зерна», которые проросли и дали обильные «побеги» в последующие стилевые этапы развития музыки. Но гораздо важнее понять музыкальный стиль этой эпохи как самостоятельное, автономное образование, со своими художественными идеями и техникой их воплощения.

Во всех проявлениях музыки барокко можно увидеть стилевую двойственность, присутствие двух художественных доминант: сочетание светского и духовного, эмоционального и отрешенного – в плане содержания; полифонии и гомофонии, модальности и тональности, метрической структурированности и свободы и т.д. – в плане выражения [1].

Многие исследователи рассматривают период барокко в целом как своеобразный «исторический перекресток» между двумя музыкальными «континентами», обладающими стилевой стабильностью: эпохой венского классицизма.

Проведём в общих чертах сравнительный анализ следующих друг за другом исторических стилей: барокко и классицизма.

Отличительными чертами барокко являются причудливые гармонии.

Классицизм больше замыкается в круге предписаний, регламентаций, норм.

В стиле барокко действуют центробежные силы.

В классическом искусстве приветствуются упорядоченность, правильность, завершённость, подчинённость единой идее, моноцентризм. В центре художественного пространства оказывается не Бог, но Человек. Происходит обновление миропонимания и мироощущения.

Мироощущение барокко было систематичным и склонным к гиперболизации, в нём проявлялись как восторженные, так и рефлектирующие настроения.

Универсализм барокко пронизан метафорами: «горестная бренность, иллюзорность, тщета человеческого бытия, одиночество тоскующей души в заколдованном круге странствий и превращений, восторг и ужас перед бесконечностью вселенной и перед мощью стихийных сил».

Для классического мироощущения характерно возвышение роли личности, движение к индивидуальности. В качестве героя рассматривается человек как феномен одухотворённости и самосовершенствующейся природы, действующий во имя прогресса человечества, где должны процветать идеи единства и равенства, взаимопонимания и всеобщей гармонии.

Эстетические принципы классицизма трактовали музыку как искусство, подчиняющееся только своим законам. Задача исполнителя формулировалась следующим образом – познать и воплотить общие закономерности через нотный текст и его конкретное озвучивание [3].

В эпохе барокко, продолжавшейся около 150-ти лет, принято различать три периода становления музыкального стиля. По-разному и в разное время стиль барокко проявился в европейских национальных школах – итальянской, немецкой, французской, английской, российской.

1.Раннее барокко (первая половина XVII в.) в Италии представлено творчеством Дж. Габриели, Я. Пери, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди. К этому же периоду относят творчество Г. Шютца, основоположника немецкой музыки барокко.

2.Среднее, или зрелое барокко (вторая половина XVII в.) в Италии представлено именами Ал. Скарлатти, А. Корелли. В Нидерландах и Германии творят Я.П. Свелинк, С. Шейдт, И.Я. Фробергер, И. Пахельбель, Д. Букстехуде. Во Франции этот период характеризуется становлением национального типа оперы в творчестве Ж.Б. Люлли. В Англии – на этот период приходится творчество «британского Орфея» Г. Пёрселла. Следует отметить становление в этот период музыкальной теории эпохи барокко: обоснование теории аффектов в трудах Р. Декарта, А. Кирхера, А. Веркмейстера.

3.Позднее, высокое барокко (первая половина XVIII в.) вошло в историю музыки как эпоха И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Их творчество концентрирует в себе лучшие достижения предшествующих этапов развития барокко, образуя его вершину, одновременно закладывая фундамент для следующих поколений. В Италии этот период представляет творчество А. Вивальди, Д. Скарлатти, Дж.Б. Перголези; во Франции – Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена. В истории русского искусства барокко стало первым оформившимся эстетическим направлением. В музыке его представляет жанр партесного концерта в творчестве Н. Дилецкого, В. Титова.

Высокое барокко характеризуется дальнейшим развитием музыкальной теории: вводится понятие музыкального стиля и его разновидностей, появляются классификации музыкально-риторических фигур, первые музыкальные энциклопедические словари в трудах немецких музыкантов – И.Г. Вальтера, И. Маттезона и др. Формулируется первое в истории учение о гармонии в трактатах французского композитора Ж.-Ф. Рамо [1].

«Барокко» как стилевой термин впервые появилось в «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо в 1768. Существует несколько переводов: в немецком языке barocke – «причудливый», в итальянском – barocco – «вычурный». Одна из расшифровок определяет происхождение от perrola baroca, что означает жемчужину неправильной формы [3].

Судьба слова «барокко» отвечает заложенному в нем оттенку экстравагантности. Поначалу оно обозначало совсем не стиль эпохи, а было лишь оценочной категорией – отрицательным определением «непонятного» искусства. «Вычурными, причудливыми и странными» произведения барокко выглядели с точки зрения другой эпохи: классицизм, пришедший на смену барокко, выстраивает совершенно иные эстетические и художественные приоритеты и ценит в произведениях искусства другие качества – рациональной выстроенности, правильности и гармоничности [1].

Во времена барокко родственные инструменты «семейства клавишных» - клавесин, клавикорд, орган и фортепиано – были объединены общим названием – клавир. То есть клавир – это обобщенное название всех клавирных инструментов: клавесин, клавикорд и орган (не входило фортепиано).

Фортепиано первоначально называлось pianoforte, затем Klavier. В начале XIX века, когда завершается концертная «жизнь» клавесина и клавикорда, за фортепиано закрепляется обозначение Klavier.

Клавесин - главный инструмент эпохи «барокко». *В нем* звук добивается перышком, это струнно-щипковый инструмент.

Клавесин имеет 2 клавиатуры f и р, которые переключаются с помощью рычажка. На нем - плоскостная динамика, невозможно делать крещендо и диминуэндо. Он имеет объем клавиатуры в 3,5 октавы. Ему присущ отрывистый звук (стаккато, нон легато). На нем исполнялись подвижные пьесы.

«Инструменты семейства клавесина (вёрджинал, спинет, чембало) издавали звук благодаря щипку плектра из вороньего пера или кожи по струне. Регистры могли менять звук посредством октавного удвоения (вверх и вниз), лютневый регистр приглушал вибрацию струн, копулы tutti, включающиеся двумя руками, увеличивали объём звучности. На двух клавиатурах воспроизводилась ступенчатая динамика. Правила риторики предписывали при направлении мелодической линии вверх crescendo, вниз – diminuendo, для чего специально интонировалась верхняя часть клавиатуры клавесина» [3, с.100].

Клавикорд – один из древнейших клавишных инструментов, известных с XIV века. По техническим характеристикам он мог претендовать на роль прародителя фортепиано, так как звук на нём производился ударным способом – путём удара металлического тангента по струнам. Многие были убеждены, что именно клавикорд был любимым инструментом мастеров барокко, так как на нём можно было проявить искусство cantabile, почитаемое в то время. Тип «связанного» (gebunden) клавикорда позволял на одной струне извлечь два или более звуков. На «свободном» (bundfrei) клавикорде действовал принцип: одна струна – одна клавиша. На этом инструменте возможен эффект вибрато (bebung, vibrato), когда повторное нажатие клавиши, не отпускаемой до конца, способствовало возникновению относительно длительного звучания, создававшего иллюзию связной интонируемой игры. Усилением или уменьшением давления пальца на клавишу достигался ощутимый с близкого расстояния динамический эффект crescendi и diminuendi.

Клавикорд обладал камерной мягкостью звучания, на современном языке динамических обозначений диапазон его силы звука можно определить как ppp–mf. Особое качество клавикорда (его не было у клавесина) - продление звука. В клавикорде звук цепляет не перышко, а тонкая мягкая пластинка и звук немного тянется. А если звук продлевается, то значит можно интонировать [3].

В звучании клавикорда можно представить поэтичные и певучие, умиротворённые и безмятежные пьесы. Мнение о несовершенстве механики клавикорда, пригодной только для домашних занятий, в настоящее время опровергнуто. Э. Бодки подчёркивает, «если у клавикорда ещё есть некоторое родство с фортепиано, то у клавесина его вообще нет» [2, с. 26].

В сознании многих музыкантов клавесинная звучность считается абстрактной, маловыразительной в сравнении с разнообразием динамических красок современного рояля. В то же время клавесин обладает неподражаемой серебристой звучностью с обширной звуковой палитрой.

Современный пианист должен иметь в исполнительском арсенале множество технических приёмов. Однако если присутствует развитая техника и разнообразное туше, то без необходимых знаний грамматики барочного стиля полноценная интерпретация невозможна [3].

В клавесинной музыке приоритетным был «галантный стиль», в котором присутствовал восхитительный звуковой узор, чистота сплетения мелодических линий, грациозные ритмы, лёгкие гармонические краски. Сочинения писались «для услаждения души знатоков и истинных любителей».

Черты клавесинного стиля: мелодическое богатство, гармоническая тонкость, изящество, богатство фантазии и виртуозный блеск. Приветствовалось «оживление» нотного текста благодаря импровизационной манере исполнения. Считалось, что равноценные длительности, идущие друг за другом, могут исполняться с разной степенью протяжённости.

В трактатах того времени (П. Този) отмечалось, кто не умеет «сдвигать» во времени исполнения ноты (rubare il tempo), тот не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать, так как лишён хорошего вкуса и глубокого понимания [3].

Практически о том же пишет немецкий теоретик и лексикограф XVIII века И.Г. Вальтер: «...внешне одинаковые ноты одной длительности имеют неодинаковую звуковую протяжённость: так как нечётная доля такта является длинной, а чётная доля такта является короткой» [5, с. 507].

В данном случае выделяется ещё одна черта клавесинного стиля – метрическая неравномерность, придающая характер импровизации. Однако следует учитывать, что чередование метрических долей в целом должно быть упорядоченным и не создавать ощущения хаотичности. Поэтому описанные И.Г. Вальтером приёмы допустимы только в условиях спокойного движения, при медленных или умеренных темпах.

Большинство пьес имеют названия, указывающие на программный замысел. Многие из них танцевального характера. Любимой формой, заимствованной из поэзии, стала форма Рондо, где присутствуют рефрен и несколько куплетов, как правило, их число не превышает трёх вставок.

Звучание клавесинных пьес не допускает громоздкого или откровенно ударного звучания.

Специфическим признаком клавесинной фактуры и одновременно элементом музыкального стиля барокко является музыкальная орнаментика. Искусство исполнения украшений по значимости соперничало с артикуляцией и считалось необходимым компонентом исполнительской практики. Все возможные знаки задержаний, трелей, форшлагов, мордентов, группетто – необходимая принадлежность клавесинной фактуры. Они органически связаны со стилем произведений.

Арпеджио в клавесинных текстах обозначалось ровной поперечной чертой «наискось» в середине аккорда или волнистой линией перед нотами. Нередко арпеджио выписывалось маленькими мелкими нотами в тексте. Знак арпеджио в виде поперечной черты означал восходящее разложение аккорда без дополнительных тонов. Подобно украшениям клавесинного искусства большинство классических арпеджио (например, в клавирных сонатах Й. Гайдна) играются за счёт основной ноты с подчёркиванием мелодической вершины аккорда.

В клавесинных текстах редко встречаются обозначения, предназначенные для исполнителя. Пометка в виде запятой (,) ориентирует на расчленение фраз. Знаки «aspiration» и «suspension» означают приёмы декламации. Sans lenter указывает на игру без замедлений и затягивания темпа. Это выглядит вполне естественным требованием, учитывая краткость клавесинного звука. Можно встретить обозначения характерных оттенков исполнения: «tendrement» и «vivement». Певучие мелодии украшаются орнаментами («agrẻments») [3].

Среди господствующих приёмов клавесинной игры преобладают раздельные способы артикулирования. Х. Шубарт пишет: «требование хорошего исполнения – ясность и отчётливость. Надо чётко выделять … каждую отдельную ноту, упражняться в раздельном извлечении звуков (ничто не может быть отчётливее, чем стаккато)» [4, с. 339].

В текстах мастеров барокко нотная запись отличается скупостью графических и словесных обозначений. Существовали причины, обусловившие внешний облик старинных нотных текстов.

- это специфика клавишных инструментов, не позволяющая воспроизводить тот необозримый (в руках умелого пианиста) диапазон звуковых эффектов, который свойственен современному фортепиано;

- это и существовавшие в то время приёмы клавишной игры, делающие бесполезными утончённые прикосновения к клавиатуре, при которых звук исчезал, или привычные для современного пианиста нажимы, казавшиеся на тех инструментах абсурдными и в акустическом и в техническом отношении.

Можно назвать тексты «открытыми», так как они предполагают активный способ интерпретации, сотворчество исполнителя и композитора. На первый план выходит способность самостоятельного поиска необходимых средств выразительности. Учитывая специфику звучания старинных инструментов, пианист должен умело воспроизвести её, «вычленить» некую звуковую плоскость в обширной палитре темброво-динамических возможностей фортепиано, подобрать приёмы артикуляции, разработать систему двигательных приёмов.

В отдельных случаях в нотных текстах старых мастеров можно угадать конкретную принадлежность к определённому клавишному инструменту. Тогда, пользуясь известными правилами, принятыми в то время и расшифрованными в наше время, пианист может «работать» в обозначенном направлении. Однако большинство произведений, написанных для клавишных инструментов, проявляет «нейтральность» и «скрытность» происхождения [3].

Уникальность клавирного искусства И.С. Баха определяется тем, что, обладая непреходящей художественной ценностью, его произведения в то же время являются незаменимым учебным материалом, обеспечивающим всестороннее и гармоничное развитие пианистов. Автор называл пьесы «клавирными упражнениями», подчёркивая дидактические цели создания.

Исследователи по-разному обрисовывают личность И.С. Баха. Одни идеализируют патриархальное существование, создают образ смиренного кантора, покорно принимавшего невзгоды и несправедливости судьбы. Другие показывают его вспыльчивым и дерзким, мужественным и решительным, не безропотно принимавшим, но отражавшим выпады против своих убеждений.

Стиль Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) неотделим от культурно-исторических процессов рубежа двух веков – XVII и XVIII. Этот переломный момент отражал завершающую стадию эволюции искусства барокко. Композитор никогда не покидал пределы Германии, для которой XVII век оказался тяжёлой и мрачной страницей междоусобных войн.

Кровавые события происходили и в Саксонии (Тюрингии), с которой связана судьба И.С. Баха. Трагические последствия войны не могли не затронуть его семью, отразились они и в его творчестве. Страна была раздробленной, народ вовлечён в бездну горя и страданий.

Драматизмом окрашены многие сочинения немецкого кантора: органные, инструментальные, вокально-хоровые. В это время в неприкосновенности сохранилась только религия и те явления, которые тесно связаны с ней.

В баховской музыке сложные, причудливо звучащие интонационно-ритмические обороты передают противоречивые образно-психологические состояния. Контрапунктирование формообразующих принципов является признаком стиля. Несовпадение архитектонических элементов с тональным движением используется для полифонического развёртывания музыки. Напомним, что сочетание крайностей – одна из стилевых черт искусства барокко, отражающее «неправильные» красоты «причудливого» стиля, пришедшего на смену гармонической поэтике.

Миропонимание И.С. Баха исходило из признания приоритетности Бога над человеком, духовного над материальным.

В Германии церковь выступала в роли главного заказчика произведений, определяла содержание и влияла на систему выразительных средств. Библейская тематика считалась благоприятным материалом для глубоких идейно-программных концепций, для драматургически сложных решений большого масштаба.

И.С. Бах создал свой стиль и сфокусировал закономерности барокко. Можно выделить духовное мужество, внутреннюю строгость полифонических конструкций.

И.С. Бах был непревзойдённым органистом и клавесинистом. Владея конструктивными навыками музыкального мастера, он знал особенности всех клавишных инструментов. При этом он не мог предположить, каковы будут технические и звуковые возможности современного фортепиано.

Присущие ему средства динамической выразительности не были известны далёкому прошлому и не свойственны старинным клавишным инструментам.

Баховские предпочтения могли быть обращены к мягкому звучанию клавикорда с его иллюзией связной певучей игры. Усиливая или уменьшая давление пальца на клавишу, можно было получить микро-эффекты crescendo и diminuendo. Диапазон силы звука клавикорда небольшой – от ppp до mf.

В баховском цикле «Хорошо темперированный клавишный инструмент» (сборник клавесинных, клавикордных и органных пьес): пьесы для клавесина – быстрые моторные, для клавикорда – медленные, спокойные и певучие. Бесспорным является факт, что клавирные сочинения И.С. Баха создавались не для фортепиано.

Существовали две манеры, принятые в исполнительской практике баховского времени.

Так называемый «строгий стиль» отличался грандиозными величественными линиями, монументальными формами, господством полифонии, гармонии и контрапункта. Он преобладал при исполнении музыки церковной, органной и вокально-хоровой. Там использовался tempo qiusto, который определялся как «нужный», «верный» темп, угадываемый исполнителем в самом нотном тексте «как определённый аффект,…усвоенный посредством музыкального опыта и воспитания музыкального вкуса». Учитывалась тональность, соотношение диссонансов и консонансов, величина интервалов и т. д. Средняя скорость движения при tempo giusto составляла 60 ударов в минуту (удары приравнивались к пульсу или биению сердца).

В то же время не уступал позиций и «галантный стиль», образцы которого во множественном числе присутствуют в клавесинных пьесах. Это восхитительный звуковой узор, чистота сплетения мелодических линий, грациозные ритмы, лёгкие гармонические краски. Там музыкальное движение было принципиально другим. Приветствовалось «оживление» нотного текста благодаря импровизационной манере исполнения – rubare il tempo и барочным правилам «неровной игры» – notes inegales. Сочинения писались «для услаждения души знатоков и истинных любителей», что подчёркнуто И.С. Бахом на титульном листе «Клавирных упражнений». Нередко сборники пьес назывались «Изящные клавирные упражнения».

Попытки свести клавирные произведения И.С. Баха к одному стилю – «высокому, строгому» или «галантному, лёгкому» – обречены на неудачу. В его творчестве представлено разнообразие непохожих по характеру пьес, удивительная сила и мощь делает баховский стиль уникальным явлением художественной практики барокко.

К музыке И.С. Баха следует приближаться от Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо, И. Кунау и И. Пахельбеля… Целесообразно познакомиться с особенностями звучания итальянского чембало, прослушав сочинения Дж. Фрескобальди и Дж. Росси, английского вёрджинела (Г. Пёрселл), французского клавесина (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо), немецкого клавира (И. Кунау, И. Пахельбель, Д. Букстехуде) [3].

В заключение подчеркнем, что творцы музыкального барокко противопоставляя свое искусство предшествующей эпохе, осознавали себя представителями «нового искусства». Новаторские поиски этой эпохи были оценены по достоинству лишь в XX веке. В настоящее время в дерзости и оригинальности идей барокко усматривают близость к творческим идеалам современности, аналогии к исканиям новейших художников.

**Использованные источники**

1.Банникова И.И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: учебное пособие для студентов направления подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат) / И.И. Банникова. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 99 с.

2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. М.: Музыка, 1993.

3.Смирнова Н.М. Фортепианные стили: учебник для слушателей курсов повышения квалификации. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – 212 с.

4.Шубарт Х. Идеи к эстетике музыкального искусства. Перевод Е.Ю. Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII в.в. М.: Музыка, 1971.

5.Walther J.G. Musicalisches Lexicon. Leipzig, 1732. Reprint: Bärenreiter, Kassel, 2001.