**Исторический обзор и определение термина**

Эпоха *барокко* – одна из наиболее интересных эпох в истории мировой культуры, сложная и противоречивая. Интересна она своим драматизмом, интенсивностью, динамикой, контрастностью и, в то же время, гармонией, цельностью, единством. Для нашего времени – смутного, неопределённого, гипердинамичного, ищущего стабильности и упорядоченности, – эпоха барокко необычайно близка по духу.

В жизни общества происходят радикальные повороты. Обострились религиозные противоречия, имели место религиозные войны, иноземные вторжения, эпидемии. Идеологической основой для нового стиля было ослабление религиозного влияния католиков, раскол церкви на протестантов и католиков. Борьба различных вероучений отражала интересы различных классов: католицизм выражал феодальные тенденции, протестантизм – буржуазные. В это время укрепляется государство, соответственно происходила борьба религиозного и светского начал.

Одновременно развивается наука: открытие Коперником закона о вращении Земли вокруг Солнца; географическое познание Земли (за исключением Антарктиды); развитие термодинамики; развитие оптики; законы преломления света Декарта и разложение спектра цвета Ньютоном, имеющие большое значение для живописи. Новые открытия повлекли за собой веру в силу науки, но эта вера была противоречивой и колеблющейся. Она повлекла за собой осознание человеческой ничтожности во вселенском масштабе.

Как отражение окружающей действительности, в XVII веке господствующим становится новый тип мироощущения, который трактует бытие как динамичное, изменяющееся, сталкивающееся, драматичное. Новый тип мышления видит в самом фундаменте вещей борьбу и противоречие, а не единство, гармонию, свойственные эпохе Возрождения. После того, как гуманизм проповедовал ложную идею гармоничного существования человека без Бога; мышление барокко снова обратилось к христианству, чем и объясняется идея борьбы, прежде всего между духом и плотью. В это время многие умы опирались на идеи и концепции Средневековья – преклонение перед величием Бога. Подобные мысли, особенно ярко отражённые в средневековых трудах Августина, переосмысливались и воплощались теперь теологами и музыкантами барокко.

В итоге мир воспринимается в противопоставлении материального и духовного, человеческого и божественного, эмоционального и рационального. Не случайно центр эпохи барокко – трагизм в музыке. Появился принцип контраста, проявленный в двухчастности произведения (например, прелюдия и фуга). В такой сложной, динамической, драматической обстановке складывался новый стиль, новая культура.

Стиль барокко появился в XVII-XVIII годах, центром его стала Франция. Именно барокко принято считать началом шествия «западной цивилизации». С португальского термин *barocca* переводится, как жемчужина неправильной формы, причудливая и странная. Если посмотрите на соборы эпохи барокко, можно увидеть всё, чем только можно отвлечь взор, все виды украшений, все формы причудливых движений. С точки зрения верующего – странное излишество.

Вот откуда и барокко (*итал*. – странный, вычурный, причудливый). И в музыке произошло то же самое – тончайшие украшения мелодий мелизмами, группетто и трелями. Эпохе свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, противопоставление полифонических и гомофонно-гармонических пластов.

На смену строгим мелодиям Средневековья и мадригалам Ренессанса приходят мелодии концертов (соревнования-согласия, где роли играют уже не певцы, а музыкальные инструменты). Всё искусство барокко готовит переход от церковной среды в театр, который привлекал композиторов возможностью выражения сложных человеческих взаимоотношений. Из всех композиторов эпохи, пожалуй, только Бах никогда не обращался к опере, впрочем, как и к другим театральным жанрам.

В музыкальном искусстве настроения и тенденции эпохи также выразились в многообразии. В эпоху барокко в музыкальную практику хлынул поток новых идей. Образовалось множество новых форм и жанров (данные понятия, однако, в эту эпоху ещё не вполне разграничены). Одно из новшеств эпохи – «открытие» и осознание пространства. В музыке это эффект эха, созданный противопоставлением хоров, сменой ансамблей, динамических пластов. Именно в эпоху барокко появляются большие хоровые составы. Многохорность отразилась и в новой полифонии (антифонное сопоставление хоров). Была осознанна неоднородность пространства. Нередко вместо имитации используется перекличка хоров.

Однако из-за гражданских войн в Германии и Англии нередко хоры не превышали ренессансной норма – 30-40 человек. Реже они достигали 60 человек (например, у Баха в Лейпциге в распоряжении было 36 певцов).

**Гармония и гомофонно-гармонический склад**

От практики Ренессанса в музыке остались использование контрапункта и полифонии, когда переплетение нескольких мелодических линий порой приводило к образованию свободных и диссонирующих созвучий. Однако стало важно и применение консонансов, когда аккорды выстраивались по иерархической схеме функциональной тональности (мажоро-минорной ладовой системе). Движение от тоники стало проходить преимущественно по квартам и квинтам. К тому же музыка барокко использовала более протяжённые мелодические линии и более строгий ритм.

В музыке позднего барокко композиторы фокусируются на гармонии и на попытках создать стройные системы музыкального обучения. Появляется множество теоретических трудов. Все формы, установленные ранее (концерт, сюита, соната доклассического образца, кантата и др.) достигли зрелости и большой вариативности. Повсеместно устоялись общепринятые схемы произведений: повторяющаяся 2-частная форма (ААВВ), простая 3-частная (АВС) и рондо.

Технология музыки в эту эпоху также приобрела новые черты, особенно в связи с интенсивным развитием инструментального творчества:

- мелодическая линия исходит из инструментальной природы (некомпенсированные скачки, включая двойные или тройные, арпеджио, основанные на гармонии аккорда, хроматизмы – альтерационные и модулирующие);

- ритмика подчинена общей пульсации и метру, с группировкой по тактам; более симметричная;

- гармония соблюдает правила тональности, хотя ещё тесно связана с фугой.

**Логика** **и** **рационализм как основа мышления**

Музыка барокко обладала двоякой сущностью: искусства как ремесла, и науки. Её преподавали в университетах так называемые магистры, в числе «семи свободных искусств». Её определяли как «звучащая математика». Родство музыки и математики было обосновано логическим путём.

В немецкой музыкальной теории эпохи барокко фигурируют три категории: разум, рассудок и чувство. Человек – это существо мыслящее. Разум в системе немецкого барокко осуществляет интеллектуальную деятельность; чувство – деятельность, обращённую к восприятию через эмоциональность. Чувство предполагает работу слуха, вслушивание. Верховенство интеллекта, подчиняющего себе чувственность, – постулат, отличающий немецкую теорию барокко от итальянской.

Однако и в Германии музыка постепенно становится «поэтической», т.е. ценится поэтический импульс. Немцы ставят на первое место творческий дар. Одна из самых популярных идей барокко: «первое, что должен иметь музыкант, – это хороший талант или природный дар – слух, память, быстро соображающая голова. Однако природного дара недостаточно. Требуется соединить его со знанием, требующим упорного изучения. Знание же означает владение правилами контрапункта». В эту эпоху восхищались теми, кто «собрал настоящую сокровищницу основательных знаний».

Следование числу, гармонии, единству, пропорции, полифонии обеспечивает порядок в композиции. «Порядок» – центральная категория немецкой эстетики в эпоху барокко. «Порядок» – душа мира, качество, лежащее в основе всего сущего. Композитор барокко – не раб чувств, он творит хладнокровно, руководствуясь острой проницательностью, его воображение направляется волей. Процитируем И. С. Баха: «Мне пришлось быть усердным. Кто будет столь же усердным, достигнет того же». Композитор неоднократно говорил о своём неуклонном прилежании и о школьном порядке.

**Опора на слово**

Музыкальный смысл в эпоху барокко находится в прямой зависимости от слова. Слово принимает важную роль, как источник проповеди. Композиторы строили свои произведения согласно логике. В церковных жанрах для композиторов была важна взаимосвязь музыки и слова. Бах руководствовался логикой проповеди и экзегетики. Он избирал главное слово, и, руководствуясь выделением этого слова, подстраивал остальные слова – т.е. давал ему истолкование, опираясь на традиции Лютера. Так, к мысли, лежащей в основе проповеди, присоединяются остальные разделы. Техника «ключевых слов» постепенно формировалась и оттачивалась в немецкой музыке эпохи барокко. Композиторы, работая в жанре хоральных обработок, добивались «равновесия музыки слова».

Распространённая мысль – «единство сравнимо лишь с Богом». Существовали музыкальные символы единства, и один из них – унисон. Он сознательно вводился Бахом в композицию. Это нередко претворяется в темах фуги, которые начинаются с одного звука и движутся навстречу друг другу. Идея вечности – в музыке выраженная движением по кругу – также выражена во многих сочинениях (например, в четвёртом мотете). Особенно это видно в работе Баха со словом. Он берёт тезисы, содержащие повтор исходного тезиса: «Не бойся, ибо Я с тобою; не смущайся, ибо Я – Бог твой; Я укреплю тебя, и помогу тебе, и поддержу тебя десницею правды Моей … не бойся, ибо Я искупил тебя, назвал тебя по имени твоему; ты Мой» (Исайя 41:10, 43:1), и усиливает его, вводя в конце мотета дополнительный повтор.

Таким образом, теоретики и практики требую точной передачи слова в музыке. Слово – прав**и**ло, мера музыкальной композиции. Теоретики всё больше склонялись к монодии, как лучшему носителю слова, тогда как полифония, по их мнению, запутывает и затемняет словесный текст. Немцы работали над разработкой риторики (выразительная демонстрация слова, ораторское искусство), итальянцы искали ответ на вопрос о том, как передать ритм стиха, как правильно прочесть его в музыке, как сохранить артикуляцию и эмоциональный смысл. Риторика и проповедь постепенно сближались. В итоге в начале XVIII века осуществился переход к «зрелой» тактовой системе, предполагающей постоянный ритм и такт, квадратность.

Как плод мыслительной деятельности, на самых различных уровнях происходили открытия и изобретения. Тяга к новому охватила и музыкантов. Они избирают своим девизом принцип *«inventio»*, понимая его как «открытие», «изобретение». «Инвенция» становится краеугольным камнем композиции. Распространённые фразы этого времени «причудливая гармония» (следует понимать это в контексте того времени с его строжайшей упорядоченностью), «свободная импровизация», «гармоническое изобретение».

**Инструменты периода барокко**

Основными музыкальными инструментами барокко стали орган и клавесин, как в духовной, так и камерной светской музыке. Также широкое распространение получили щипковые и смычковые струнные, а так же деревянные духовые инструменты. В пользовании композиторов эпохи барокко находятся: виола, барочная гитара, барочная скрипка, виолончель, контрабас, флейта, гобой, кларнет, фагот.

В начале XVIII века подходила к завершению борьба «старых» благородных виол и «новых» вульгарных инструментов – скрипок и виолончелей. Скрипку называли крикливой, пронзительной и грубой, утомительной для слушателя. Однако постепенно новые старые инструменты вытесняются из пользования.

В эпоху барокко функции такого распространённого щипкового струнного инструмента, как лютня, были низведены до аккомпанемента *бассо континуо*, и постепенно она оказалась вытесненной в этой ипостасти клавишными инструментами.

***Клавесин*** является представителем семьи европейских клавишных инструментов, куда входили также и меньшие – виргинал, музелар и спинет. Все эти инструменты производят звук путём защипывания струны вместо того, чтобы ударить её, как в фортепьяно или клавикордах. Происхождение клавесина неизвестно. Самая ранняя известная ссылка на клавесин датируется 1397 годом. В Средневековье широко используемым похожим инструментом был псалтерий. Как более ранний клавесин, он имел натянутые металлические струны, которые настраивались колками и передавали свои колебания через мост к резонирующей деке, придавая звукам слышимость. XIV столетие было временем, в котором проводились исследования и открытия в часовых механизмах и других машинах, что подготовило изобретение клавесина.

Первая музыка, написанная для клавесина соло начала издаваться с XVI столетия. Композиторы, которые написали музыку для клавесина соло, были многочисленными в течение целой эпохи барокко в Италии, Германии и Франции. Основные жанры для клавесина соло включали набор танцев, фантазии и фуги. Помимо композиций соло, клавесин широко использовался для аккомпанемента. В XVIII столетии музыканты уже выделяли преимущества и недостатки клавесина в сравнении с фортепьяно. У романтиков фортепиано уже более распространенный инструмент, чем клавесин.

***Орган*** – это музыкальный инструмент, который производит звук, пропуская нагнетаемый воздух через ряд труб. Размеры варьируются от портативных инструментов с несколькими дюжинами труб к очень большим органам с десятками тысяч труб, побудившим венских классиков назвать орган «королём инструментов». Основные компоненты органа – трубы, помещённые в накопитель воздуха, который содержит воздух под механически-нагнетаемым давлением, где доступом воздуха в трубы управляет клавиатура.

Современные органы обычно включают больше чем одну клавиатуру, управляемую руками, и большую клавиатуру, управляемую ногами – педальную клавиатуру. Большие органы имеют четыре или пять клавиатур. Водяной орган – гидравлос – описывался ещё Древней Греции. Постепенно он развился в инструмент, в котором воздух нагнетался мехами. Ранние портативные органы использовались для сопровождения священной и светской музыки. В течение периода эпохи, когда инструмент совершенствуется, музыканты достигли полного контроля над воспроизводимым звуком.

К эпохе барокко орган развился в почти такой же инструмент, какой мы можем видеть сегодня. В наше время органы обычно находятся в христианских церквях и некоторых еврейских синагогах, так же как в ратушах и центрах искусств, где они предназначены для исполнения классической музыки, специальных транскрипций (переложений) оркестровой музыки. Орган имеет существенный репертуар и церковной и светской музыки, охватывающей период более чем 400 лет. Более всего в Европе внесли свои работы в органный репертуар Франция и Германия. Самый известный композитор органной музыки – Иоганн Себастьян Бах, который написал значительные произведения соло для органа и аранжировал музыку других композиторов. Период барокко хорошо представлен и другими немецкими композиторами.

**Инструментальная музыка эпохи барокко**

Музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем в прежнюю эпоху. В сочинении, как правило, выдерживалась одна эмоция – ликование, печаль и т. д. \* подробнее ниже, в «Теория аффектов». Ещё один характерный признак эпохи – увлечение инструмен-тальной музыкой. Даже вокальные жанры нередко не пелись, а исполнялись инструментально.

В инструментальной музыке закрепляются новые приёмы игры на инструментах, как тремоло и пиццикато; музыка усложняется и становится более виртуозной, орнаментированной. В концертных стилях окончательно утверждается «соревнование» групп оркестра или хоров. Появились такие новые жанры, как ария, речитатив, кантата; происходит комбинация вокальных и инструментальных форм (оратория, кантата). В вокальной практике формируются принципы бельканто.

**Основные инструментальные жанры барокко**

На протяжении эпохи барокко на первый план выходит инструментальная музыка. Широкое распространение получают новые вокально-инструментальные светские жанры: канцона, баллада, качча и другие. Их исполнение сопровождалось игрой на лютне, виоле или гитаре. Обучение игре на каком-либо инструменте становится частью непременного светского воспитания. Сольное музыкальное исполнительство – характерная черта времени.

Овладение инструментами и их совершенствование приводит к появлению чисто инструментальных форм, таких как: ричеркар, фантазия, прелюдия, токката. Эти произведения пока ещё имеют внутреннее сильное родство. Жанры ранней инструментальной музыки барокко нередко свободно переходили один в другой. В раннем барокко светские жанры достигли пика своего развития. Но доминирующим жанром остаётся месса – полифоническое хоровое многоголосное церковное произведение.

Репертуар лютни – массового инструмента того времени – складывался из обработок песен или вариаций на их темы с применением простейших приёмов полифонического письма. В органной школе того времени чётко различают две тенденции. С одной стороны – «рационально-логическое начало», корни которого кроются в традициях вокальной полифонии. Сюда можно отнести произведения хорального типа, мелодичные, с контрапун-ктической обработкой тематического материала. Вторая тенденция связана с импровизационно-инструментальным началом, со свободным виртуозным исполнительством, однако, часто с сохранением полифонических принципов.

В целом, и органная и лютневая школы зависели от вокальной традиции хорового многоголосия. Композиторы находятся в поисках новых форм, фактуры, тематизма, которые напрямую зависят от специфики инструмента. В таких условиях появляется жанр фантазии, как органной, так и лютневой; это жанр, в которой очень силен импровизационный момент. Нередко фантазия имела величаво-приподнятый характер, отличалась драматическим пафосом: непринужденно сопоставлялись в ней различные по образности и другим признакам эпизоды.

Одним из наиболее употребительных инструментальных сочинений эпохи барокко является *фуга* (от лат. *fuga* – «бегство», «погоня») – музыкальная форма, являющаяся наивысшим достижением полифонической музыки. В фуге присутствует несколько голосов, каждый из которых в соответствии со строгими правилами повторяет, в основном или изменённом виде, тему – короткую мелодию, проходящую через всю фугу.

Техника фуги, какой мы знаем её сейчас, начала разрабатываться в XVI веке, как в вокальных, так и в инструментальных произведениях. Такая техника использовалась, например, в фантазиях, ричеркарах и канцонах.

Форма фуги выросла из техники имитации, когда один и тот же мотив повторяется несколько раз, начинаясь с разных нот. Изначально такой приём использовался при импровизации, но к середине XVI века этот приём стал использоваться в сочинении музыки. Композиторы эпохи Ренессанса писали мессы, используя тональный контрапункт и имитацию. Техника фуги стала основой и для формы мотета. Мотет отличался от фуги тем, что на каждую фразу текста в нём вводилась новая тема, в то время как в фуге темы (чаще всего это одна тема) вводятся в самом начале и проходят через всё произведение.

Величайшим сочинителем фуг считается Бах. В течение жизни он часто участвовал в соревнованиях, где участникам предоставлялись темы, на которые они должны были немедленно сочинить и сыграть фуги (на органе или клавесине). Бах часто включал фуги в разные камерные произведения.

Наиболее известными циклами фуг Баха являются «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» для клавесина. «Искусство фуги» является циклом фуг (а также 4 канонов) на одну тему, которая постепенно преобразуется по ходу цикла. «Хорошо темперированный клавир» состоит из двух томов, написанных Бахом в разные периоды жизни. Каждый том содержит 24 прелюдии и фуги во всех тональностях. Кроме упомянутых произведений, Бах написал очень много отдельных фуг, а также включал элементы фуг в другие свои произведения.

**Теория аффектов**

Теория аффектов – музыкально-эстетическая концепция, распространённая в Европе в конце эпохи Возрождения и в эпоху барокко. Под аффектами учёные понимали некие «фиксированные» (поддающиеся категоризации) эмоциональные состояния человека – радость, печаль, страдание и т.д. Барочная теория аффектов восходит к этическим теориям античности. Греческие учёные определяли, как вызывать (не только с помощью музыки, но также поэзии и других видов искусства) у человека определённые эмоциональные состояния с помощью различных средств художественной выразительности.

Согласно теории аффектов музыка, с одной стороны, призвана возбуждать в человеке различные состояния души, с другой – сама изображает их. Афанасий Кирхер (1650 год) указывал восемь основных аффектов, которые способна возбуждать в человеке музыка: желание, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость. Передача конкретных аффектов подразумевала использование одних и тех же (установленных теоретиками) средств музыкальной выразительности – гармонии, инструментовки, ритма, темпа и т.д.

Точно знать законы воздействия, свойства темпераментов, природу аффектов означало «совершенную власть над сердцами слушателей». Не передача собственных эмоций, а формирование их в умах слушателей – вот что было главным для композитора. В какой-то степени «теория аффектов», так сказать, «ратифицировала» обращение музыки к человеку, к земному человеку, не ограничивая её задачи всецелым обращением к Богу, сохранившемся в церковной музыке. Была проведена классификация и систематизация аффектов.

Был разработан строгий канон передачи, изображения аффекта. Так, с аффектом радости связывались лидийский и миксолидийский лады. Развитие этого лада предполагало малое число диссонансов, запрет на свободное применение диссонансов, особенно увеличенных и уменьшённых интервалов. «Радостными» считались терция, кварта, квинта, фигура скачков. Движение должно было быть быстрым, размер трёхдольным.

Аффект печали представлен жёсткими интервалами, диссонансами, хроматикой, секстаккордами, разнообразными переченьями. Композиторы были убеждены, что раскрыть аффект способна и чистая инструментальная музыка, которая не прибегает к помощи слова.

После эпохи Возрождения, в XVI веке, в музыке торжествуют два лада – мажор и минор. В контексте «теории аффектов» они характеризовали два противоположных эмоциональных полюса (таковая их семантика сохранилась до сих пор даже в бытовых эпитетах: «мажорное» и «минорное» настроение, и т. п.). Как результат завершившейся к концу XVII века темперации, в оборот постепенно входило всё возможное многообразие тональностей – 12 мажорных и 12 минорных – которым было предназначено передавать всю палитру человеческих чувств. Уже тогда имели место попытки дать характеристику мажорных тональностей, обозначаемых, как известно, термином *«dur»*:

*C-dur* – весёлый и воинственный,

*D-dur* – радостный и очень воинственный,

 *E-dur* – сварливый и раздражительный,

 *Es-dur* – жестокий и суровый,

 *F-dur* – неистовый и вспыльчивый,

*G-dur* – нежный, радостный,

*A-dur* – радостный и пасторальный,

*B-dur* – величественный и радостный,

*H-dur* – суровый и жалостный.

Проблема выявления назначения, смысла или, по нынешней терминологии, семантики тональностей стала излюбленным поводом для теоретических турниров в просвещенном XVIII веке. Предпринимались аналогичные попытки искать закономерности «аффектной» оценки определенных тембров, темпов, мелодических оборотов, подчеркивалась и контекстуальная взаимозависимость этих оценок.

Приведём наиболее известные в искусстве барокко музыкально-риторические фигуры:

- восходящее движение мелодии (как символ вознесения, воскресения);

- нисходящее движение мелодии (как символ греховности или перехода в «нижний мир»);

- кругообразное движение мелодии (как символ «адских вихрей», или, напротив, божественного просветления);

- гаммообразное восходящее или нисходящее движение мелодии в быстром темпе (как символ воодушевления, с одной стороны, или гнева – с другой);

- движение мелодии по узким хроматическим интервалам (как символ ужаса, зла);

- ход мелодии на широкий хроматический, увеличенный или уменьшенный интервал, или пауза во всех голосах (как символ смерти).

Со второй половины XVIII века теория аффектов перестала непосредственно влиять на музыкальную практику. Музыкальные термины, первоначально обозначавшие аффекты (например, темповые обозначения Allegro, Adagio и т.п.), стали употребляться вне связи с эмоциональным характером.

Многие композиторы романтизма уже полагали, что нельзя сводить функции музыки к простому «генератору эмоций», что в ней есть место и глубокому содержанию, мыслям, пусть и не словесно явленным, которые характеризуют таким понятием, как «музыкальное мышление». Они говорили, что нецелесообразно канонизировать соответствия различных аффектов и определенных приёмов их (якобы) выражающих, средств музыкальной выразительности. И, более того, предлагать их даже в качестве своеобразных «рецептов» для творчества – вне учёта их изменчивости от контекста, художественного, стилевого, исторического и т. д.

Например, Р. Шуман в отношении тональностей решается лишь на такой вывод: «Простейшие чувства требуют более простых тональностей, более сложные отыскивают более редкие, менее привычные для слуха». Претендовать на большую конкретность он и другим не советует, насмехаясь над наивными «нормативными декларациями».

Но тут же возникает вопрос – неужели представители «теории аффектов» были совсем неправы, и в семантике тональностей, в их пользовании царит абсолютный произвол? Пожалуй, наиболее приемлемым будет мнение о том, что «истина, как всегда, посередине». Некоторые романтики полагали, что «процесс, приводящий композитора к выбору той или иной основной тональности для выражения своих впечатлений, так же необъясним, как и самое творчество гения, который вместе с мыслью создает и форму – сосуд, её заключающий».

Вместе с тем, нельзя утверждать, что то или иное чувство, если оно должно быть точно выражено, требует перевода в музыку посредством именно этой и никакой другой тональности. На практике этой версии придерживается большая часть музыкантов, в том числе и современных. И наличие подобных предпочтений, т.е. личную систему восприятия семантики тональностей предлагаем принимать просто как факт.

**Научные исследования и труды эпохи барокко**

На основании изложенного выше можно сделать вывод, что в период барокко многие аспекты творчества достигли идеального баланса: осмысленная рациональность и эмоциональная сфера, музыка и слово, форма и содержание, полифония и гармония, инструментальная и вокальная музыка, практика и теория. Даже такие два аспекта как светское искусство и религиозное искусство не противоречат друг другу (отметим, что в период барокко, как и Ренессанса, ещё нет такой разницы между этими аспектами, как позже в XIX-XX веках). Светское не отрицает религиозного, а религиозные жанры, не взаимодействуя со светскими, в то же время заимствуют лучшие их качества, как мелодизм, претворение библейских текстов посредством арии и др.

Многие из отмеченных аспектов сохранились в последующей эпохе венского классицизма (за исключение того, что изображение небесного сменилось изображением человеческого). Но позже, у романтиков это гармоничное взаимоотношение уже нарушено – эмоция берёт верх над разумом, мирские методы отрицают религиозные, библейские сюжеты сменяются сказочными и фантастическими, гармония и тембр приравниваются по важности к мелодии. А в ХХ столетии и вовсе на первое место выходит ритм (на фоне неофольклоризма и неоязычества), упраздняется лад и тональность, стирается грань между библейской духовностью и демонической, между добром и злом, между реальной действительностью и виртуальной.

Однако вернёмся к обозначенной теме, и проследим, как учёные эпохи барокко откликались на творческие явления своего времени, познакомимся с их критическим осмыслением новых теорий и изобретений. В 1703 году появляется первое теоретическое сочинение немецкого композитора и теоретика Иоганна Вальтера – «Наставления о сочинении музыки». Здесь Вальтер выдвигает довольно подробную классификацию музыки. Он исходит из традиционного деления музыки на теоретическую и практическую.

 Подготовка и написание словаря заняла у Вальтера большую часть жизни. Он переписывался со многими музыкантами и композиторами, собирая, таким образом, сведения об их жизни и творчестве. В своей работе он отталкивался от французского словаря Броссара, содержащего около 900 статей о композиторах, но лишённого подробных биографических сведений. «Музыкальный словарь или музыкальная библиотека» Вальтера (1732) включает около 3000 статей. Помимо подробных биографических статей о композиторах и теоретиках, в том числе и современных – Бахе, Кунау, Маттесоне, – словарь Вальтера содержит и статьи о различных музыкальных терминах. Некоторые из них, в особенности такие, как «аффект», «музыка», «стиль» и другие, отражают музыкально-эстетические представления, характерные для первой половины XVIII века.

 Таким образом, у Вальтера понятие «стиль» употребляется и как индивидуальная творческая манера исполнителя, и как национальный стиль, и как тот или иной вид или жанр в музыке. Все эти оттенки этого понятия получили в дальнейшем развитие у писателей более позднего времени. Его словарь имел широкую популярность у современников, да и сейчас ещё он является ценным источником по истории музыки этой эпохи.

В творчестве немецкого композитора Иоганна Маттесона гармонично сочетаются практическое знание музыки с глубокими теоретическими знаниями и высоким критическим осмыслением. Широта интересов, прекрасный талант педагога и учёного сделали его замечательным теоретиком и критиком музыки.

 По его мнению «математика не может быть сердцем и душою музыки», как утверждали многие музыкальные теоретики вплоть до начала барокко. Она не может быть сведена к чисто математическим отношениям, хотя последние играют в ней определённую роль. Что же касается других элементов музыки, то они не могут быть измерены чисто математическим способом, для их понимания нужен весь опыт и чувство человека. Иными словами, Маттесон, опровергая «чистых алгебраистов» в музыке, доказывает человеческое содержание музыкального искусства, видит силу музыки не в числах и не в физической силе звука, а в многозначности её эстетического содержания. «Искусство звуков черпает жизненные соки из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики».

 Отрицая власть математики над музыкой, Маттесон не отвергал вообще всякую роль математического подхода к музыке. «Музыка не против математики, а над нею», – говорил он. «Но истинная красота в музыке начинается там, где кончается математика».

 Он выступает с резкой критикой против всякого рода рутины в области музыкальной теории. Он возражал против употребления старых ладов, против злоупотребления искусства многоголосия и контрапункта, высмеивал тех, кто ставит авторитет «призрачной античности» выше современной музыкальной практики.

 По-своему истолковывал Маттесон и старое учение об аффектах. В противоположность условной и схематичной систематике аффектов Возрождения, Маттесон рассматривал музыку как выражение реальных человеческих страстей и чувств во всём их разнообразии. Он считал, что каждая мелодия может возбуждать и выражать разнообразнейшие аффекты и страсти человеческой души в такой же степени, как и человеческая речь.

 Помимо учения об аффектах, Маттесон много внимания уделил проблеме соотношения мелодии и гармонии в музыке. Основой музыки Маттесон считал мелодическое начало, и лучшие страницы «Совершенного капельмейстера» посвящены именно выразительным возможностям мелодии.

 В специальной главе – «О мелодии и гармонии» Маттесон писал: «Необходимо приложить все усилия, чтобы опровергнуть неверный, соблазнительный и вредный тезис, будто мелодия должна возникнуть из гармонии». В противоположность предыдущим ученым, Маттесон доказывает приоритет мелодии над гармонией, утверждая, что «только чистая мелодия является самым естественным и прекрасным в мире». Он считает устаревшей практику многоголосия и контрапункта и сетует на то, что современные композиторы при сочинении музыки часто недооценивают мелодию.

 Маттесон полагает, что не правила гармонии определяют построение мелодии, а напротив, строение гармонии определяется структурой и свойствами мелодии, поскольку гармония является всего лишь соединением различных мелодий. Наконец, мелодия исторически предшествует гармонии. Всё это ставит мелодию выше гармонии. Но следует отметить, что отстаивая ведущее значение мелодии в музыке, Маттесон никогда не опровергал и роли гармонии, считал, что последняя может служить выражению и развитию первой.

 Процесс сочинения музыки, как описывает Маттесон в «Совершенном капельмейстере», состоит из пяти этапов: изобретение, расположение, разработка, украшение и исполнение. Все эти моменты творчества взаимосвязаны и только все вместе придают смысл и содержание музыкальному творчеству. Каждому из свойств мелодии он даёт подробную характеристику и перечисляет целый ряд правил, соблюдения которых, по его мнению, требует каждая из этих категорий. Лёгкость мелодии (т.е. естественность, лёгкость восприятия), например, вытекает из следующих семи правил:

1) В каждой мелодии должно содержаться что-то всем знакомое;

2) Нужно избегать всего неестественного, надуманного;

3) Более всего надо сообразоваться с природой;

4) Большое искусство, применённое в сочинении, не должно бросаться в глаза;

5) Следует в большей степени подражать французам, чем другим иностранцам (у них баланс между блеском и глубиной, между разумной изобретательностью немцев и «вдохновенностью» итальянцев);

6) Мелодия должна умещаться в доступные пониманию границы;

7) Краткость следует предпочитать длиннотам.

Ясность также подразумевает целый ряд правил, среди которых Маттесон называет умение избегать лишних нот, уделять внимание не словам, а их смыслу, правильно записывать ноты. Для сохранения плавности мелодии надо избегать её дробления, слишком длинных пауз, перебивки одной мелодии другой.

 В 1752 появляется теоретический труд Иоганна Иоахима Кванца (композитора, учёного и флейтиста) – «Руководство по игре на поперечной флейте». Эта книга была задумана как учебное пособие для музыкантов, обучающихся исполнительскому искусству. Однако Кванц не ограничи-вается практическими советами и наставлениями. Свою книгу он завершает обширной главой, посвящённой проблеме восприятия и оценки музыки.

 Кванц предлагает отказаться от национальных ограниченностей и требует смешения различных национальных стилей. Он считает, что музыка «смешанного стиля» соединит все достоинства музыкальных культур стран Европы: выразительность французской музыки, изысканную орнаментику итальянской и многоголосие немецкой.

 В своём трактате Кванц подробно говорит о музыке в Италии, Франции, Англии, Германии. Подобно Маттесону, он выступает как горячий патриот немецкой музыки, против засилья итальянской и французской музыки в Германии. Он даёт высокую оценку музыкальному таланту И. С. Баха, который долгое время не получал признания у себя на родине.

 Книга Кванца приобрела большую популярность у современников. Об этом свидетельствуют многочисленные переводы, которые были предприняты сразу же после её выхода в Германии (в 1752 году на французский язык, затем на голландский, английский и итальянский). Теорию «смешанного стиля» воплотилась на практике у многих немецких музыкантов и теоретиков, в частности у Филиппа Эммануила Баха, сына выдающегося немецкого композитора.

 Одним из выдающихся музыкальных теоретиков барокко был Христиан Фридрих Шубарт (1739-1791). Шубарт был популярным немецким поэтом, композитором, музыкальным критиком. Родился в семье кантора, в юности изучал богословие, но карьере священника предпочёл должность домашнего учителя. От своего отца Шубарт перенял страсть к музыке, уже в молодости он прекрасно играет на органе и клавире. Наряду с этим он занимается и музыкальной критикой, пишет рецензии на музыкальные концерты.

 Особенное внимание Шубарт уделял народной песне. Он видит в ней «первообраз», первооснову всего музыкального искусства, говорит, что «естественное пение крестьянской девочки трогает больше, чем первый скрипач мира». В лице Шубарта немецкая музыкальная мысль плавно подходит к романтизму с его тяготением к выразительному мелодизму и интересом к народному творчеству.

 На развитие английской музыкальной культуры эпохи барокко сильное влияние оказал пуританизм. Известно, что пуританские проповедники порицали искусство, в особенности театр, который они объявляли безнравственным учреждением. Первый оперный театр, открывшийся в Лондоне, под давлением пуритан был вскоре закрыт. Пуританизм сказывался и на развитии музыкальной теории. Ярким примером этого могут быть сочинения английского композитора Артура Бедфорда.

 В 1711 году Бедфорд публикует трактат: «Великое злоупотребление музыкой», в котором с позиций пуританина выступает с критикой современной театральной музыки, обвиняя её в безнравственности: «Театры представляют собой место служения дьяволу; их единственное стремление и цель – вносить разложение, изгонять все серьёзные мысли и благородные помыслы, убаюкивать совесть или выжигать её раскалённым железом. Поэты прилаживаются к актёрам, сочиняя пьесы с нечестивыми, непристойными, богохульными песнями, а композиторы, служа поэтам, сочиняют музыку, соответствующую этим стихам. Текст безнравственных стихов сам по себе может оказать дурное влияние на их чувства; если же к этим словам добавляется музыка, им соответствующая, то есть легкомысленная, внушающая нечестивые мысли, то яд становится ещё опаснее, сила его удваивается, и такие песни, как магнит, ещё больше притягивают».

 Бедфорд требует очищения музыки от языческого начала. Как сторонник церковной музыки, Бедфорд выступал за полное подчинение музыки религиозным целям. Она должна быть строгой и серьёзной и не должна служить целям развлечения.

 Светскую английскую музыку также подвергает критике (правда, совершенно с других позиций) известный писатель и драматург Джозеф Аддисон. В своих сатирических статьях он рисует яркую картину жизни и нравов своего времени. Некоторые статьи специально посвящены оперным спектаклям, в том числе постановкам итальянской оперы, появившимся на английской сцене. Аддисон остро критикует условность итальянской оперы, выступает против слепого увлечения и подражания итальянской музыке. Он высмеивает злоупотребление театральными эффектами, изображениями на сцене пожаров, фейерверков, фонтанов и водопадов, громов и молний. Он критикует итальянскую оперу за увлечение условными персонажами, вроде всевозможных «львов», «медведей» и т.д.

 По словам других музыкантов, музыка обладает двойной природой, она является одновременно и искусством подражания, и искусством выражения. В споре о том, является ли музыка выражением или подражанием, кто-то занимал крайнюю, кто-то – среднюю позицию. Английский поэт и философ Джеймс Бётти придерживался мнения, что в отличие от поэзии и живописи музыка не является подражанием. «Плохая картина всегда представляет собой плохое подражание природы, а хорошая – всегда удачное подражание; музыка же может дать очень точное подражание и быть невыносимо плохой, тогда как другая, очень хорошая, будет далека от какого-либо подражания».

 В качестве примера Бётти приводит пастораль в одном из произведений Корелли, в которой, было «подражание пению ангелов, спускающихся к Вифлиемским садам в рождественскую ночь. Однако эта музыка прекрасна независимо от того, вспомнит слушатель о предполагаемом небесном хоре или нет. Поэтому сочинение нельзя назвать подражательной музыкой, хотя она превосходит любую подражательную музыку в мире.

Да, в музыке часто применяются те или иные приёмы подражания. Иногда композиторы подражают естественным звука природы, таким, например, как пение птиц, гром, журчание ручья, звон колокольчиков. Такие подражания допустимы, так как все эти звуки способны сами по себе доставить удовольствие. Но подражание кукареканью петуха, клохтанью кур, гоготанью гусей, лаю собак, мяуканью кошки, хрюканью свиньи, рёву осла, громыханью и скрипу колёс и прочему может сделать самую лучшую музыку нелепой и вызывающей смех. Можно подражать движению какого-нибудь танца, изобразить торжественную поступь армии, идущей в бой, но подражание стуку копыт лошади покажется невыносимым».

 Таким образом, Бётти приходит к доказательству того, что главным принципом в музыке является не подражание, а выражение. Заключая своё рассуждение о подражании в музыке, Бётти, наконец, говорит: «Музыка доставляет радость не потому, что она подражательна, но в связи с тем, что отдельные мелодии и гармонии обладают свойством возбудить в сознании известные чувства, аффекты и мысли. Следовательно, наслаждение, вытекающее из мелодий и гармоний, редко или даже никогда не сливается с радостью, которую ум получает от подражания природе». Поэтому главное в музыке не подражание, а мысль и выражение.

## Типичные специфические черты эпохи барокко

**1**. усиление религиозной тематики;

**2**. повышенная эмоциональность («аффекты»);

**3**. яркая контрастность, эмоциональность образов;

**4**. динамизм борьбы и противопоставление;

**5**. кончертато  – стиль, подразумевающий «соревнование» групп оркестра, хоров и т. д.

**6**. тяготение к обобщающим и связывающим формам (в музыке – создание циклических форм как концерт, многочастных произведений – опера);

**7**. комбинированные вокально-инструментальные формы, такие как оратория и кантата;

**8**. монодия  – стиль сольного пения с гомофонным сопровождением (инструментальным аккомпанементом), сложившийся в Италии в XVI веке и вызвавший к жизни ряд новых форм и жанров (ария, речитатив, кантата и др.); формирование вокального принципа бельканто;

**9**. гомофония  – тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие. Этим гомофония отличается от полифонии;

**10**. чистая и линейная мелодия (ария и др.);

**11**. *basso continuo* (генерал-бас, цифрованный бас, непрерывный бас) – упрощённый способ записи гармоний с помощью басового голоса и проставленных под ним цифр, обозначающих созвучия в верхних голосах, а также сам басовый голос, применяющийся при этом способе записи гармоний;

**12**. новые приёмы игры на музыкальных инструментах, такие как тремоло и пиццикато;

**13**. точная нотная запись музыки (в эпоху ренессанса детальная запись нот для инструментов была весьма редка);

**14**. усложнение музыки, сочинение произведений, рассчитанных на виртуозное исполнение; орнаментика;

**15**. развитие современных западных музыкальных ладов (мажора и минора).

**Иоганн Себастьян Бах**

**Жизненный путь И. С. Баха**. Огромное количество композиторских талантов, принадлежащих лютеранской традиции, в XVII-XVIII веках создавших ценную церковную музыку, получили своё завершение в Иоганне Себастьяне Бахе. Он уникальным образом объединил в своей музыке все составляющие, характерные для христианской музыки – христианские догмы, идеи, символы, образы, переживания, хвалу и молитвы.

В конце полифонической эпохи стоит И. С. Бах (1685-1750) – величайший представитель западной культуры. Может показаться, что это звучит слишком громко, однако крупнейшие музыканты – все венские классики, ведущие романтики и уважаемые композиторы ХХ столетия – говорили то же самое и во всеуслышание заявляли, что обязаны именно ему. На самом деле современная музыка, прежде всего христианская, очень многими своими достижениями обязана эпохе барокко, где идеально сочетаются цель, назначение, средства, методы и пути создания/ выражения музыкальных сочинений.

И всё же современники Баха видели его в совершенно ином свете. Как композитор, он был известен лишь в узком кругу, гораздо шире его знали как исполнителя. Как органист он был поистине феноменален. В двадцать лет Бах впервые получил должность органиста Новой церкви в Арнштадте. Каждый органист того времени понимал, что его должность предполагают некоторую долю смирения. К Баху относились точно так же, как он относился к самому себе: как к ремесленнику, продолжающему старинную семейную традицию. В его задачу входило славить Бога, создавая музыку, работать как можно лучше и за разумную плату.

В отличие от Генделя и других, более известных композиторов своего времени, он никогда не бывал вдали от дома, единственный раз был удостоен внимания знатных особ (когда уже стариком посетил прусский двор Фридриха Великого) и опубликовал очень мало своей музыки. Поэтому Баха знали и ценили в основном в пределах очень малой части Германии, где он жил и работал.

Бах был прекрасно знаком со всеми современными стилями музыки и широко применял их достижения. Однако его поразительный ум позволил ему пойти гораздо дальше своих современников и вдохнул новую жизнь в обыденную работу. Однако многие его современники, которые привыкли, чтобы музыка (и особенно христианская) была прямолинейной и не несла в себе насыщенность интеллектуального и эмоционального содержания, отрицательно реагировали на музыку Баха, особенно на его «Срасти».

В отрывочных высказываниях самого Баха, которые дошли до нас, есть множество признаков того, что к творчеству он был побуждён одним простым желанием: «работать, двигаясь к цели, а именно, к хорошо организованной церковной музыке, славящей Бога». Или другое его высказывание: «Мне хотелось бы, чтобы целью и изначальной причиной всякой музыки было не что иное, как прославление Бога и освобождение сознания. Там, где этого нет, не будет истинной музыки, а только дьявольское бормотание».

Музык Баха нередко очень сложна в композиционном плане, в построении и реализации; но наряду с этим она выражает важные библейские – ясные истины, а потому – вполне доступна для каждого слушателя, пусть и в различной степени. Свои произведения композитор нередко насыщал библейскими символами и зашифрованными смыслами. Например, троичная символика фигурирует в музыке *Kyrie* – три раздела которой адресованы Отцу, Сыну и Духу Святому. Более того, все эти разделы помещены между начальной прелюдией и финальной фугой, обе из которых написаны в тональности *Es-dur* (с тремя бемолями при ключе), фуга имеет три раздела, её большая часть написана в трехдольном размере. Символика музыки впечатляет, как восхищает и приятность звучания; однако всё это – не бесплодная интеллектуальная игра. Сама природа музыки Баха несёт в себе символическое, она построена как бы из нескольких мелодических слоёв, которые повторяют друг друга в бесконечной сети контрапункта.

Музыка Баха не просто символична, она мощнейшим образом выражает чувства. Бах разделял уверенность своих современников в способности музыки трогать душу слушателя. Музыка способна быть экспрессивной, выражать радость и любовь, печаль и боль. Эти эмоциональные состояния получили название *«affekten»* (аффект, или эмоциональное переживание, страсть), и каждый из них сопоставлялся с определённой музыкальной мыслью. Данная теория была разработана светскими учёными музыкантами, а Бах (как и прочие церковные музыканты того времени) от всего сердца принял эти теории.

Отличие состоит не только в том, что он использовал эти теории с гораздо большим воображением и тонкостью, чем это делали другие; прежде всего, теорию выражение чувств в музыке, и другие выразительные средства он применял во славу Богу Единому.

**Бах и Библия**.Тот, кто хочет понять Баха, должен знать, что он жил с Посланием, Словом Божьим, и жил в нём. Это наглядно показывают, например примечания, сделанные им собственноручно в многотомном Каловском издании Библии.

Ещё ярче это показывает его теологическая библиотека, перечень книг из которой мы находим в его посмертной описи; в общей сложности – чуть больше 100 томов. Автором большинства книг в библиотеке Баха является Лютер. Толстых фолиантов, посвященных трудам Мартина Лютера, там было двадцать один. Кроме того, ещё огромное множество книг Лютера в других изданиях. Помимо этого в данном посмертном списке всплывают и другие известные имена: Иоганн Арндт (Истинное христианство), Август Герман Франке, Иоганн Олеариус, Филипп Якоб Шпенер (а также сборник проповедей Таулера, изданный под редакцией Шпенера), Фома Кемпенский (Следование за Христом).

**Бах и богословие**.Бах изучал Священное Писание и толковал его слово в слово «языком» своей непревзойдённой музыки так, как ни один другой композитор. Этого же мнения придерживается и исследователь творчества Баха Вальтер Бланкенбург: «Нет сомнений, что Бах... в особой мере предстаёт пред нами в качестве богослова». Даже Фридрих Ницше в 1870 году писал: «Кто совершенно забыл христианское учение, тот слушает его здесь (в «Страстях по Матфею» Баха) как Евангелие...».

**Бах и его вера**.Бах всегда пользовался возможностью, чтобы отобразить текст в музыке (часто речь шла о библейских текстах). Его музыка разнообразными способами подчёркивает смысл текста; более того, она отождествляет себя с ним и тем самым свидетельствует о своей вере. Это проявляется в подборе и составлении текста знаменитого мотета «Иисус, моя радость». Так «говорить» может лишь тот, кто до конца понял «Послание к Римлянам», лишь тот, кто на вопрос взволнованных учеников «Господь, я ли это, я ли это?», прозвучавший в «Страстях по Матфею», сам лично отвечает: «Это я! Я бы должен быть наказанным, в аду по рукам и ногам связанным. Бичи и оковы, всё то, что претерпел Ты, моя душа всё это заслужила» (Бах собственноручно составлял текст).

**Soli Deo Gloria**

Аллилуйя!

Хвалите Бога во святыне Его;

Хвалите Его на тверди силы Его.

Хвалите Его по могуществу Его,

Хвалите Его по множеству величия Его.

Хвалите Его со звуком трубным,

Хвалите Его на псалтири и гуслях.

Хвалите Его с тимпаном и ликами,

Хвалите Его на струнах и органе.

Хвалите Его на звучных кимвалах,

Хвалите Его на кимвалах громогласных.

Всё дышащее да хвалит Господа!

Аллилуйя!

*Псалом150*

**Всё во славу Бога**.Самое важное в жизни Баха – то, что он целеустремлённо и сознательно ориентировал свою музыку на Бога, своего Господа. Поскольку Бах не имел высшего образования, многие пути были ему перекрыты. По той же причине он абсолютно не осознавал, насколько гениальной и непревзойдённой была его прекрасная музыка. Его современники, во всяком случае, этого не знали. Хотя Бах и получил признанно как виртуозный органист, однако в Лейпциге он считался третьесортным композитором и регентом хора

Реформатор Мартин Лютер, подчёркивая необходимость соблюдения истины, как-то раз очень точно подметил: «Где не проповедуется Божье Слово, там лучше уж не петь, не читать, да и не собираться вообще».

У каждого истинного христианина есть возможность умножать хвалу Богу на земле всевозможными способами. Духовный труд основывается на том, что трудящийся обращается к Творцу таким способом, который Он Сам утвердил для людей – в покаянии и поклонении, в принятии жертвенной смерти Иисуса Христа. Сюда входит молитва и полная отдача своей жизни в руки Бога через Иисуса Христа.

К числу тех, кто преумножал хвалу Богу на земле, относят и Иоганна Себастьяна Баха – органиста, кантора и придворного композитора в Лейпциге. Во времена Баха ещё существовал твёрдо установленный центр всеобщего музыкального образования: церковь. В тогдашней Германии даже мирское, светское музыкальное воспитание, которое ревностно практиковалось в княжеских дворах, было всё еще твёрдо укреплено корнями в христианстве. То же самое можно сказать и в отношении народной музыки. Церковная музыка определяла звучание музыки в целом. Всё европейское общество было пропитано религиозным сознанием.

В 1700 году в Гамбурге вышел труд Фр. Э. Нидта под названием «Музыкальное руководство к генерал-басу», где мы находим следующее основополагающее заявление: «Наконец целью или первопричиной всей музыки, должно быть исключительно прославление Бога и подкрепление, отдых для души. Где это не принимается во внимание, там и музыка беззаконная, ненастоящая. А те, которые это благородное и божественное искусство используют в преступных целях, употребляя его в качестве спички, разжигающей похоти и плотские вожделения, те являются музыкантами дьявола. Итак, кто хочет впредь, занимаясь своим музыкальным ремеслом, пережить милость Божию и иметь чистую совесть, тот пусть не оскверняет это великое Божие дарование, используя его для непристойных целей».

Позже Бах в своём пособии для студентов требовал следующего: «необходимо, чтобы целью и первопричиной как музыки вообще, так и генерал-баса в частности было не что иное, как только прославление Бога и подкрепление для души. Где это не принимается во внимание, там уже не настоящая музыка, а дьявольское хныканье и тягучая монотонность».

Смысл тогдашней церковной музыки сводился к следующему: она не являлась самостоятельным, независимым искусством – церковная музыка была лишь вспомогательным средством, задачей которого было распространение Слова Божьего. Это относится также и к духовной музыке И. С. Баха, в которой полностью выполнено требование Лютера: «Нести святое Евангелие» (Бах родился в том же городе, что и М. Лютер немногим раннее, учился в той же школе, и, разумеется, постоянно читал и изучал перевод Библии, выполненный реформатором). Она толкует Божье Слово, занимается своего рода интерпретацией текста.

В будни своей жизни Иоганн Себастьян Бах сочинял музыку для будней своих современников. И центром этих будней была молитва и богослужение. В большей части своих произведений перед названием и перед первой нотой он ставил «J.J.» («Jesu Juva» – Иисус, помоги!) или «In nomine Jesu» (во имя Иисуса), а в заключение почти всех сочинений – уже ставшее знаменитым «S.D.G.» («Soli Deo Gloria» – Во славу единого Бога!).

Для Баха творчество являлось, в основном, не целью, а средством, что и отличает его от большинства других музыкантов. Бах сознавал, что своё необыкновенное дарование он получил от Бога, и потому чувствовал себя обязанным Ему. Яркий, выразительный пример тому – речитатив из Кантаты № 42 «Кто сам себя возвысит». Там мы находим следующее: «Человек – это пыль, прах и, земля. Возможно ли, чтобы ещё и высокомерие околдовало его? О! Иисус, Сын Божий, Творец всего, что существует ради нас. Он унизился и умалился, претерпел позор и глумление. А ты, ты! Бедный червь, пытаешься ещё кичиться? Прилично ль это христианину? – Иди, стыдись, ты, гордое создание! Покайся и иди по следам Христа, пади пред Богом в Духе, с верой … Он вновь тебя услышит».

Или другой пример. В Кантате № 117 «Хвала и честь Всевышнему» Бах указывает на необходимость воздавать славу одному лишь Богу в Иисусе Христе: «Вы, призывающие имя Христа, воздайте славу нашему Богу! Вы, признающие власть Божью, воздайте славу нашему Богу! Сделайте посмешищем ложных идолов, Господь есть Бог, Господь есть Бог: воздайте славу нашему Богу!»

Источником вдохновения Баху служила Библия, Евангелие, несущее радость, почему его и прозвали «пятым евангелистом» среди музыкантов. В этом и лежит причина его высоты, так восхищавшей всех великих композиторов, независимо от того, знали ли они её причину. Ибо один только Бог, прославленный Иисусом Христом, поистине велик.

На примере баховской музыки можно проследить, как смирение веры творит свою форму, в то время как надменность и самонадеянность атеизма способствуют её разрушению и вырождению.

Нельзя не упомянуть о том, что баховские «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» – свидетельство милости Божией, так как в первом произведении он описывает Иисуса Христа как непризнанного Царя, а во втором – Его непризнанную божественную природу. Жена Баха, Анна Магдалена, писала об этом так «Эта музыка шла из самой глубины души Себастьяна: он писал её с большими страданиями, ибо никогда не мог думать о ранах и крестной смерти Христа, не страдая при этом и не чувствуя греховности всего творения».

В последние годы жизни у композитора развилась болезнь глаз, которая, в конце концов, привела к полной слепоте. Анна Магдалена, его жена, сильно скорбела об этом, в то время как сам Бах говорил ей: «Не будем печалиться о том, что нам приходится страдать; это приближает нас к нашему Господу, Который пострадал за всех нас». Большую роль в его жизни играла надежда однажды умереть и уйти к Спасителю, Которого он так любил. Незадолго до своей кончины Бах продиктовал последнее сочинение своему ученику Альтниколю. Это был хорал «Сим предстаю пред Твоим троном».

Ещё раз предоставим слово Анне Магдалене Бах: «Это был для него последний Божий подарок: незадолго до кончины к нему вернулось зрение. Он ещё раз взглянул на солнце, на детей, посмотрел на меня, на маленького внука. Я протянула ему великолепную красную розу.

«Магдалена, – сказал он, – там, куда я иду, я увижу краски лучше этих и буду слушать музыку, о которой мы с тобой до сих пор лишь мечтали, а глаза мои увидят самого Господа». Он лежал тихо, держа мою руку в своей, и казалось, видел перед собой картину всей своей жизни, картину, нарисованную Всевышним Богом, которому он служил своей музыкой». Такими остались в памяти Анны Магдалены эти последние минуты, проведённые с Бахом, который тихо и умиротворённо отошёл из этого мира.

Слова апостола Павла из Послания к Филиппинцам (гл. 4:8) призывают: «Что только истинно, что честно, что справедливо, что чисто, что любезно, что достославно, что только добродетель и похвала о том помышляйте».

*Soli Deo Gloria* – это истинный ориентир для духовной музыки!

**Кантаты Баха**. В период барокко «кантата» (от лат. «петь») как песенный жанр практически полностью заменила прежние немецкие песни. Корни её лежат уже в светских академических крупных формах. Однако в Германии, в отличие от Италии, долгое время бытовала исключительно духовная кантата, которая в огромном творчестве Баха является ведущим жанром (только произведений в этом жанре написано около 300, из которых около 100 утеряно).

В данном жанре можно выделить скрупулёзную работу с текстом, где музыка реагирует на смысл и настрой фраз мелодикой речитативного или ариозного характера. Кантаты стали важным шагом на пути отхода от традиций ранней лютеранской музыки, такой, как у Шютца, когда тексты по большей части брались прямо из Библии. Бах и его современники обращались уже и к свободным текстам на основе Писания. Использование перефразированных поэтических интерпретаций текста мог бы показаться ухудшением, однако то, как Бах обращается с текстами этих кантат, убеждает нас в том, что они продолжают оставаться непревзойдённым выражением христианской веры. В свои кантаты Бах вкладывал больше творческой энергии, чем в другие формы.

Тексты для своих сочинений композиторы заимствовали из Нового Завета, из протестантских хоралов прошлого, из новых поэтических гимнов. И. С. Бах создал пять больших годовых циклов кантат к разным протестантским праздникам и датам. В этих произведениях для солистов, хора и органа (оркестра) напевные арии чередуются с повествовательными диалогами и большими хоровыми построениями.

В текстах, которые Бах кладёт на музыку, идёт речь о взаимоотношениях личности с Христом и о собственных переживаниях верующего. Тексты, с которыми он работал, нередко были очень эмоциональны, и его музыкальное прочтение их было столь же сильным. Нигде собственная вера Баха не выражена так ярко, как в его кантатах.

**Полифония в баховском творчестве**. Бах – один из ведущих композиторов своего времени, величайший представитель всей европейской музыки. Он работал на стыке эпох – конец полифонического стиля и зарождение гомофонного. Бах синтезировал эти стили, довёл до совершенства полифоническую технику. Величайшие образцы его вокально-симфонического творчества – Страсти по евангелистам. Помимо технического совершенства в его произведениях всегда важна мысль. Нет ни одной интонации, построения, части или приёма, лишённой смысла. Бах достиг апогея в искусстве полифонии (усовершенствовал жанр фуги, раскрыл выразительность полифонической мелодии, а полифоническую технику – для раскрытия идеи), и в то же время, внёс значительный вклад в развитие гармонии. Его гармония очень выразительна и богата, подчинена мелодическому началу. Не случайно венские классики считали его отцом гармонии.

Ранняя гармония появилась в результате не вертикального мышления, а горизонтального, когда несколько мелодических линий своим переплетением рождали гармонию, не всегда консонирующую. Компромиссом контрапунктического стиля являются вертикальные разрезы созвучий. Будучи взяты сами по себе и рассматриваемы нами чисто гармонически, они, хотя и оправдываются голосоведением, но производят на нас впечатление корявого аккорда. Такой корявый аккорд изредка (в виде проходящего мгновения) можно встретить в какой-нибудь сложной фуге даже у Баха.

Но при этом необходимо иметь в виду следующее: контрапунктический стиль, хотя и имеет своей целью наиболее гармоничное сочетание самостоятельных голосов (мелодий), но ни один контрапунктист никогда не позволял себе рассматривать «случайное» образование вертикального разреза, как самостоятельную гармонию (аккорд). Напротив того: преследуя преимущественно горизонтальную линию (развитие голосов), он тем самым как бы приказывает и нашему вниманию не останавливаться на созерцании отдельного вертикального разреза. Полифоническое мышление барокко основано на горизонтальных линиях.

Отдавая преимущество горизонтальной линии и, преследуя, главным образом, гармоничное сочетание самостоятельных голосов-мелодий, контрапунктист имеет перед собой столь сложную задачу согласования обеих линий, что временное, мгновенное перенесение центра тяжести в одну из них является вполне естественным и потому простительным колебанием.

Компромиссами полифонии являются также попадающиеся изредка в сложных фугах перечения. Железная логика полифонического голосоведения с её сугубой тематичностью, с её специфическими формами имитации и канона, не является никоим образом противоречием голосоведению гармоническому. И в то же время полифоническое голосоведение образуется порой как компромисс, с точки зрения чисто гармонического стиля, свободного от сложных проблем полифонии.

**Тональности в инвенциях** (2-частных и 3-частных) И. С. Баха

Инвенция №1:

**Iч.**  *C-dur* **IIч.**  *G-dur, a-moll +* отклонения

Инвенция №2:

**Iч.** *c-moll, Es-dur* **IIч.** *g-moll, B-dur, c-moll*

Инвенция №3:

 **Iч.** *D-dur, A-dur,* **IIч.** *E-dur, h-moll, A-dur*

Инвенция №4:

**Iч.** *d-moll* **IIч.** *F-dur, g-moll, a-moll* **IIIч.**  *F-dur, g-moll, d-moll*

Инвенция №5:

**Iч.** *Es-dur, B-dur* **IIч.**  *c-moll, f-moll, b-moll, As-dur* **IIIч.**  *f-moll, As-dur, Des-dur, Es-dur*

Инвенция №6:

**Iч.** *E-dur, H-dur* **IIч.**  *H-dur, gis-moll, cis-moll* **IIIч.**  *E-dur*

Инвенция №7:

**Iч.** *e-moll, H-dur, G-dur* **IIч.**  *G-dur, h-moll* **IIIч.**  *e-moll, G-dur, e-moll*

Инвенция №8:

**Iч.** *F-dur, C-dur* **IIч.**  *g-moll, d-moll* **IIIч.**  *F-dur*

Инвенция №9:

**Iч.** *f-moll, c-moll, g-moll* **IIч.**  *d-moll, g-moll, B-dur, c-moll, g-moll*

Инвенция №10:

**Iч.** *G-dur, D-dur,* **IIч.** *D-dur, G-dur, C-dur, G-dur,*

Инвенция №11:

**Iч.** *C-dur, c-moll, d-moll* **IIч.**  *d-moll, g-moll, B-dur, c-moll, g-moll*

Инвенция №12:

**Iч.** *A-dur, E-dur, A-dur, fis-moll* **IIч.**  *fis-moll, cis-moll, h-moll, A-dur, e-moll*

В целом ситуация примерно такова: в 50% случаев при переходе из главной тональности во вспомогательную Бах использует тональность доминанты, в 40% – параллельную тональность; реже используются тональности другие первой степени родства (II, VI, III и VII ступеней).

В основе построения произведения всё ещё лежало полифоническое развитие, и связанное с ним линеарное мышление. Тогда как гармоническое развитие было вспомогательным. Для себя мы можем сделать следующий вывод: в тех случаях, где имеют место полифоническая техника или развитие тематического материала, нет большой необходимости обращаться к далёким тональностям и частым их сменам, тем более в рамках малых форм (отметим, что большинство рассмотренных выше инвенций занимают 2 страницы, реже 3).

**Духовные жанры в творчестве Баха**. Жанры духовной вокальной музыки в Германии разрабатывались до Баха несколькими поколениями музыкантов. Первым среди немецких композиторов  гомофонный стиль усвоил Генрих Шютц, который в то же время, прекрасно владел сложным искусством хоровой полифонии, воспринятым от итальянских учителей. В формы культовой немецкой музыки Шютц вводил новые жанры и новые приёмы письма, сложившиеся, в том числе, в оратории и кантате.

Перенимая различные виды арий, типы речитативов, виртуозный вокальный стиль, Генрих Шютц заменяет принятую в протестантской музыке псалмодию (монотонное чтение слов нараспев без тактового деления)  речитативом, вводит оркестр, многохорный состав, чем достигает необычного для культовой немецкой музыки эффекта. Постепенно, подчиняясь новым веяниям и влиянию оперы, протестантское искусство вбирает в себя концертный стиль и драматизированные формы передачи библейских и евангельских текстов.

Таким образом, на примере одного лишь Шютца, можно сделать вывод о высоком музыкальном уровне (как композиторском, так и исполнительском) того времени. Однако среди всех композиторов заметно выделяется именно Бах. Творческое наследие Баха почти необъятно. Он писал музыку для церковного богослужения на протяжении всей своей жизни. К настоящему времени часть его сочинений безвозвратно утеряна. Из 300 кантат около сотни исчезло. Из пяти пассионов целиком сохранились «Страсти по Матфею». Параллельно этому, он никогда не уставал переделывать и подправлять написанное (например, ХТК переписывался им четыре раза; многочисленным изменениям подвергались «Страсти по Иоанну»).

В своем вокальном творчестве Бах опирался не только на сложившиеся к этому времени в Германии формы концертной духовной музыки; он умел чувствовать суровую красоту старинного протестантского хорового пения, постичь глубокий внутренний смысл хоральных мелодий, издревле бытующих в народе. Всё живое и прекрасное, что хранилось в вокальном искусстве далекого прошлого, что было обогащено современниками, сделалось достоянием композитора, служило для него средством выражения величественных замыслов. Именно Бах возвратил хоральным мелодиям эмоциональное содержание и дух протестантских гимнов, воскресил хорал, как форму выражения чувств и мыслей прихожан.

Зрелые вокальные сочинения Иоганна Себастьяна Баха – это синтез всего лучшего, что было достигнуто музыкальным искусством предшествующих времен. Венчают его творчество *«Страсти по Матфею»* и *Месса  си-минор (Высокая месса h-moll)*. В них он предстал как совершеннейший мастер, который в творениях бесконечной красоты и величия обобщил весь свой богатейший композиторский опыт, данный свыше.

Масштабы этих произведений грандиозны как по меркам того времени, так и настоящего. Для них понадобились соответствующие мощные исполнительские составы: в «Страстях по Матфею» участвуют три хора (третий – хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты – вокалисты и инструменталисты. В мессе к струнной группе оркестра и деревянным духовым присоединяются медные инструменты и литавры.

С мудростью, расчётом и разнообразием использует Бах предоставляемые этими средствами возможности. То он противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь звуковой массив, то разрежает его до прозрачно-камерного звучания.

Проанализируем подробнее си-минорную мессу. Впервые в добаховский период идея восхождения из глубин, «от страдания к радости» получила органичное и целеустремленное выражение в столь широко и ясно обобщенной форме.

Отсюда – две основные тематические сферы, господствующие в огромном 24-частном цикле и, прежде всего, в его изумительно разнообразных и совершенных хорах. Одну из образных сфер можно было бы, определить как тематизм горести и страдания. Среди выразительных средств явственно доминируют следующие, определяя эмоциональный строй музыки: минорный лад (преимущественно гармонический); медленными секвентными звеньями развертывающиеся мелодические линии, насыщенные напряженно-выразительными хроматическими интонациями; сложный, тонко-детализированный рисунок напева. Ритмические фигуры преобладают ровные, спокойные, с длительно выраженными *ostinati*. Сумрачная гармония в напряжённых фазах развития осложнена эллиптическими последованиями, энгармоническими модуляциями, а на кульминационных вершинах возникают остродиссонантные созвучия – уменьшенные септаккорды, доминантнонаккорды, увеличенные трезвучия, стимулирующие движение и экспрессию лирических высказываний:

У всей этой «сферы страдания», помимо общности интонационного строя, есть и своя объединяющая тональность – *h-moll* (с её натуральной доминантой *fis-moll* и субдоминантой *e-moll*), и единая линия движения: широкая, эмоционально напряженная экспозиция в ***Kyrie***, жалоба-мольба *Qui tollis* посреди гимнически светлой ***Gloria***, трагическая кульминация в ***Credo*** (*Crucifixus*), наконец, затихающие отзвуки в минорных ариях финала ***Sanctus***. Это линия затухающего развития.

Другая, контрастная тематическая сфера Мессы могла бы быть определена как сфера света, действия и радости. Именно она составляет основу всего цикла – не только гармонически, но и по замыслу композитора. В ней по-баховски воплощена идеальная цель человечества и путь, ведущий к этой цели – путь к Богу, к спасению. Главные, наиболее активные образы этой сферы также заключены в хорах, однако прямо противоположного выразительного качества и значения. Здесь господствуют мажорная диатоника лада, широкие, динамически-энергичные вокальные линии, часто аккордово-фанфарного контура, с активными взлётами и пологими спадами. Местами они богато украшены фигурацией – ликующими вокализами-юбиляциями. В других случаях «сферу радости» раскрывают более спокойные и светлые арии (например, в басовой арии «И в Духа Святого» *A-dur*).

Более диатонична и гармония, которая движется преимущественно по близким степеням родства. Ритм собранный, активный, разнообразный, живой. Темпы скоры, и стремительны. Почти все хоры этой группы – фуги или включают фуги. Однако гомофонные элементы выражены в них гораздо более широко, и это связано с их жанровой природой: одни – гимны народного склада (*Gratias*), другие – хоры-ликования (*Gloria, Osanna*), третьи – хоры-марши (*Cum sancto spiritu, Sanctus*). Изложение насыщенно и массивно, с яркостью в оркестре (трубы, литавры). Музыка дышит силой, правдой бытия и парит высоко над текстом.

Объединяющая тональность этой сферы света и радости – *D-dur*. Из восьми хоров семь написаны в *D-dur*, что отвечает общим принципам эстетики и гармонии Баха: *D-dur* *–* его тональность триумфа жизни и вечности, тональность Магнификата и праздничных кантат.

**Особенность баховской музыки**. О музыке Баха говорят по-разному. Но в одном сходятся все – информационная плотность его творчества не имеет аналогий. Вот как характеризует современный музыковед Михаил Казиник одно их произведений Баха. «Маленькая хоральная прелюдия» Баха – высшее откровение, дарованное ему с неба. Так, Иоганн Себастьян Бах спрессовывает в двухминутном звучании такое количество духовной информации, энергии, мысли, что начинаешь задумываться о недавно открытых астрономами астрономических объектах с невероятной плотностью вещества – квазарах».

Следующая цитата показывает, как определяет М. Казиник сущность музыки двух наиболее почитаемых композиторов академического искусства: «Баховская музыка рождается вверху и ниспадает на нас с неба, как дождь, или как солнечные лучи сквозь тучи. Моцартовская музыка рождается на земле или даже под землёй, и прорастает, стремясь вверх». Не только данный искусствовед (представитель утопического атеизма), но и целый ряд других музыкантов, композиторов прошлого и настоящего придерживаются мнения, согласно которому музыка Баха была дарована ему с неба. Подобная музыка, удивительно глубокая, по их мнению, не могла являться лишь только плодом человеческого старания.

Будучи вместилищем всех аспектов музыкального опыта, музыка Баха находит отклик практически у каждого слушателя. Она находит путь к любому человеку, способному воспринимать музыку на каком бы то ни было уровне. Случайному слушателю она приносит непосредственную радость, но в равной мере способна раскрыть свои глубины тому, кто подготовлен к изучению её символической природы.

*Библиография:*

1. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха. Л.: Музыка, 1974.
2. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 1. – М.: Музыка, 1978. Казиник М. «Тайны гениев».
3. Котляровский И. Темп и его обозначения в произведениях И. С. Баха. В: Бах и современность. Киев, 1985.
4. Курт Е. Кох, Музыка под лупой. Воздействие музыки.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том 2. М.: Музыка, 1982.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
7. Протопопов В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. М.: Музыка, 1965.
8. Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. М.: Музыка, 1973.
9. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975