Муз к-ра 17 века.

Это историч рубеж: конец Средневековья, эта страница между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения. Этот историч рубеж захватывает конец 16 и начало 18 веков. Ощутимой в 17 веке становится неравномерность развития различных Стран Зар Европы. Это по разному влияло на судьбы искусства, в том числе и музыки. Италия, ослабленная политически и экономически, мучительно переживала кризис ренессансного гуманизма в новых ист условиях. Во Франции – шёл поиск временного социального равновесия, торжествовал абсолютизм. Для Германии весь 17 век был трагическим – изнурительная 30 летняя война, раздробленность земель, нищета, экономическая, политическая и духовная отсталость. (Гюнтер де Бройн. «Жизнь Жан-Поля Рихтера») В Англии осуществилась буржуазная революция (1643-1650), связанная с пуританским движением.

Но в художественном развитии этих стран не было губительной изоляции. Сплошь и рядом немецкие мастера получали образование в Италии, итал. Музыканты работали при дворах немецких властителей, во Франции, Англии. В развитии муз искусства на первый план выдвигаются не те страны, кот были значительны в развитии др. искусств. Особо ощутимым стало влияние новых научных интересов, внимание к проблемам движения, динамики в точных науках, физике, особенно это влияние проявилось в муз. искусстве. В **художественно-идейном плане** – это **движение чувств, их развитие и противоборство** в душе человека – это новые сферы выразительности в муз. искусстве 17 века.

Музыкальное искусство 17 века отличают и **новые внутренне сущностные** черты. Это создание мажоро-минорной системы, формирование гомофонно-гармонического склада с длящимся басом (basso continuo), в полифонии переход от строгого стиля к свободному и оформление фуги, возникли новые жанры ‑ опера, оратория, кантата, пассион, и светские камерно-инструментальные жанры – ария, дуэт. В чисто инструментальной области – кроме совершенствования бытовавших уже вариаций, партиты, канцоны и др. – возникли соната, симфония (увертюра), концерт.

В музыкальном **творчестве в целом** обозначились **новые явления**. Они связаны с отходом от принципов и идеалов Возрождения. В живописи на смену высокоэтическим мотивам, реализму и титанической силе (напр. Леонардо да Винчи, Микеланджелло, Тициан) пришло красивое, чувственно-экзальтированное, но субъективное и надуманное искусство маньеризма. В нем отразился кризис гуманистического миросозерцание. Зачинатель поэт Джамбаттиста Марино (Итал). В поэзии ‑ изящный, но вычурный стиль, мистические мотивы переплетаются с изысканной эротикой.

НО это было достаточно мимолётное явление. В 700 годы оно было преодолено утверждением в изобразительных искусствах и архитектуре стиля, способного шире и сильнее воплотить явления жизни, общественной психологии, и эстетич идеалы нового века. В нем отразилось стремление художников вернуться к эстетическим идеалам Возрождения. **Это стиль Барокко.** Однако, оно не осуществило своих целей и пошло своим, совсем иным путем. Путь этот определялся объективными условиями трудного переходного периода, новыми социальными антагонизмами, новыми идеологическими конфликтами, бореньями, раздумьями и надеждами людей уже не похожих на людей эпохи Возрождения.

В творениях мастеров Барокко воспевание красоты и мощи человека, его места в гармонии Вселенной, **уступило место сомнениям, помыслам о слабости** людей, ничтожности их, затерянных в бесконечности мира. Образы утратили цельность, силу, заменились причудливыми и красочными воплощениями вещей и событий. Интерес к миру окрасился пылкой фантазией, иногда мистическими озарениями – природа и жизнь человеческая – лишь иллюзорное отражение «высшего» мира. Причудливость барокко проявилась и в напряженном драматизме, динамичности, в склонности к гипертрофии и заострении конфликтов. В архитектуре, напр., это выявилось в резкой выдвинутости карнизов, колон, портиков, в декоративности фасадов. Скульптура барокко отличалось преувеличенной экспрессией, склонностью к театрализации движений фигур, выражению неистовых эмоций. В живописи – избыточное великолепие красок, ослепительная игра свето-тени, взвихренность образов (Лев Любимов «Искусство Древней Руси» церковь Спаса-на-Нередице, икона Пророка Аарона).

В Барокко **слились разные идейно-худ тенденции**. *Одна из них* – жажда роскоши, чувственных наслаждений, мистическая экзальтация, украшение реальности безудержной фантазией, отход от высоконравственных реалистических идеалов Возрождения. *Другая* – стремление художников запечатлеть могучее движение эпохи, ее многоликость, противоречия и кипение страстей. Возникшее *на многосоставной социальной почве*, барокко отразило вкусы и мировоззрение разных общественных слоев. Отсюда дифференциация барочного искусства **на реалистическую школу** (во главе кот стоял Микеланджело Караваджо) и **на роскошное, красивое, фантазийно-религиозное**, академическое крыло (Караччи, позже – Гварини, Борромини, которых поддерживали церковь и богатая знать). В целом искусство 17 века стало более драматичным, экспрессивным, более личностным, чем в этоху Возрождения.

Естественно новые образы, новые темы, характерные для 17 века, потребовали и новых средств выразительности: значительного обновления музыкального языка, стилистики, а также новых принципов формообразования, новых жанров.

**Музыкальные идеи** того времени получили наиболее полное и яркое воплощение прежде всего **в опере,** жанре возникшем именно в 17 веке. Наиболее плодотворной для этого жанра оказалась Италия. Вероятно, в силу особого певческого дарования народа.

Появление оперы в Италии было подготовлено народными напевами, танцевальной музыкой, кот приобрели общенациональное значение. Во многом те выразительные средства, которые эстетически были необходимы для создания оперного театра, были подготовлены искусством фроттолистов и особенно мадригалистов 16 века.

Ближе всего к опере из Возрождения – мадригал, т.е. мадригальная комедия. Здесь уже есть индивидуальная характеристика лиц, развернутое либретто. Остается 1 шаг до оперы. В хроматическом мадригале – изображение объективного мира и на его фоне субъективного состояния. В декламационном мадригале важен его многоголосный характер (5 гол) – верхний голос поет текст, остальные сопровождают, в линеарном отношении – равноправны. НО на главное место – первый голос. Таким образом, мадригалы подготовили оперу.

Опера была подготовлена также развитием инструментальной музыки и имела прообразы в театральном действе.

**В области инструментальной музыки** важным оказалось ее развитие в эпоху Возрождения (не смотря на все запреты). В инструментальной музыке складывается техника цифрового баса, что дает возможность импровизации, и открывает дверь в гармонию. В Средневековье музыка была приоритетом церкви, а в Возрождение – появляются целая плеяда свободных музыкантов, художников: т.е. возникает светское искусство. Они уже могли принимать участие в опере, т.к. стало возможным свободное применение сил.

В театральных представлениях **прообразом оперы стала литургическая** **драма** – род средневекового театра. Это вставленные в праздничные церковные службы (литургии) инсценировки эпизодов из Священного писания. Чаще всего сохранились только тексты, реже – музыка и тексты. Изжив себя литургическая драма дала начало ораториям в церковных праздниках, а в народных празднествах – магиям. Принципиальной разницы нет, поскольку Лит Др использовала вставки из народных песен.

В начале 16 века **литургическая драма сменилась комедией** в античном стиле, **использовавшая инструментальные интермедии**, которые были фоном для чтения. В конце 16 века на смену им – пастораль (сцена из жизни пастухов, пастушек). Р Роллан отмечает, что именно пастораль ближе всего подошла к опере, т.к. слово теряет свое значение, сюжет все знали.

**В искусстве 17 века в целом** (в соответствии с ведущей эстетикой) **акцентируется трагедийное начало,** т.к. обостряется противоборство разных социальных слоев. Выдвигаются 2 течения: 1. Реализм . В это время в наивных формах существует, по сути – зародыш. Ярко реализовался в творчестве Монтеверди, во Франции в литературе) и 2. Барокко – ведущий стиль. **Истинный смысл его** – в отличие от гармонического мироощущения **во всем видит дисгармонию, концентрирует внимание на этом** (мир – вместилище страданий, горя). Это искусство трагедийное, бурное, смятенное. В эту эпоху появляются конфликт личности и общества (непонятного для Возрождения), трагической безысходности, эпоха непонятых взлетов, дерзновенных порывов (легенда об Икаре у Питера Брейгеля старшего).

Барокко было «странным» в том смысле, что сочетались самые разные явления в музыке и др видах ис-ва, характерно крайнее сопоставления света и тьмы. Не случайно в лит-ре появляется жанр романа, т.к. дает возможность всесторонне изобразить жизнь. Та же причина и возникновения оперы.

Опера возникла и развилась прежде всего в Италии. Представлена несколькими школами. Флорентийская школа возникла в 1595 году, в обществе интеллектуальных людей, образованных, широко мыслящих; членам об-ва не важен был материальный статус – в этом проявились демократические тенденции Возрождения. В общество входили замечательные профессионалы – Якопо Корси «Дафна», Якопо Пери «Эвридика», Джулио Каччини и др.

Флорентийская **камерата стремилась возродить античную трагедию** (тонкий синтез декламации и музыки). Успех был большой, но ограничивался герцогским двором и патрицианскими кругами. В то же время опера казалась немного однообразной, т.к. не было жанровых сцен, мелодической распевности. В 17 веке была объявлена **война полифонии как врагу поэтического слова.** В основе такого подхода лежит философия Платона: сначала слово, потом ритм, потом звук. А Пери был в основном поэтом. Поэтому слово у него было на первом месте.

Опыт «Эвридики» был по своему применен в Риме, Мантуе, Венеции, Неаполе. Наиболее ясно выражено продвижение от флорентийской оперы к школе Мантуи. Давний центр гуманистических традиций, герцоги Гонзага жили широкой и роскошной жизнью, покровительствовали поэтам, художникам, музыкантам. С Мантуей связана деятельность Марио да Гальярдо («Дафна»), Монтеверди («Орфей» и «Ариадна»). Позже он работал во многих городах Италии (на семинар).

**Монтеверди опередил свою єпоху намного,** но для ХХ века – он явно архаичен. **Главная его тема – трагизм личности**. Это экспериментатор. В его творчестве сказались 2 течения: барокко и реализм. От барокко не только трагедийность (**он основатель конфликтной драматургии трагедийного плана,** психологического направления в музыке). Монтеверди истинный певец человеческих душ, взвихренных, трагических, (и в этом смысле он также близок барокко).

**Реалистические тенденции** в его тв-ве проявляются **в обрисовке характеров, в завершенности образов** («Коронация Поппеи» ‑ образ пажа воплощает противоречивые чувства – любовь, страх, непонятность, восторг, щемящее чувство).

Из музыкальных форм в творчестве Монтеверди утвердился прообраз арии da capo и lamentо (в опере «Ариадна и Тесей»).

Движение оперы **от флорентийской камераты к неаполитанской школе** опирается на очень мощную местную певческую основу. Неаполитанская школа возникла позже всех. И это дало ей возможность усвоить все достижения предшественниц в Мантуе, Флоренции, Риме и др. В Неаполе оперные комп-ры **не столько экспериментировали, искали новые пути, сколько обобщали,** создавали стройную систему того, что было создано ранее. Этой школе было суждено превратить оперу из местного явления в общенациональное. Глава школы – Алессандро Скарлатти. Он блистательно воплотил в своем творчестве **самое сильное качество этой школы – мелодизм**. Это то, что наиболее характерно для итал. оперы. Гл. выразитедьным средством в его ариях стала мелодия. Совершенная по пластичности, по завершенности образа. Именно в пору Скарлатти зарождается стиль бель канто. **Задача,** которая стояла перед художниками – **создать красивое пение**. Это от єстетики античности. **Искусство должно изображать скорбь (это от барокко),** но красиво, а не с гримасой. В этой эстетике господствовала красота. Ничего преувеличенного, все сдержано, гармонично.

Скарлатти создатель «симфонии» в опере. Это небольшая циклическая пьеса, темы которой не связаны с последующим муз. Материалом. Писалась нарочито пестро, в 3х контрастных частях. Иногда ей предшествовало ещё более короткое вступление. В целом неаполитанская увертюра звучала живо и разнообразно.

Многие современники не воспринимали Скарлатти, т.к. слово было предано забвению (в операх Скарлатти не важно было, что говорили, где происходило действие, не было хоров, балетов, **чередовались только арии и речитативы secco** (Позднее это приведет оперу seria к кризису).

В итальянской опере **барокко сказалось в нагромождении событий, во внешней стороне, а также в придворной эстетике хэппи энд,** которую насаждала критика того времени, что сохранялось до появления Россини.

Италия 17 века, **кроме создания оперы, стала экспериментальной студией** для поисков и **оформления новых жанров и форм инструм музыки**. Поиски эти были очень плодотворны.

Инструм ис-во вышло из церкви, а больше всего с церков культом, с его напевами, их складом и эмоциональным строем был связан орган. Однако, новаторство коснулось и органного искусства. **Появились** такие демократические формы музицирования как **церковные концерты**. В них исполнялась не только церковная, но и светская музыка. Концерты устраивались для прихожан по воскресеньям, после мессы. **В профессиональную музыку проникли разные приёмы варьирования народных мелодий.**

По городам быстро распространялся **клавесин (чембало**) – инструмент очень далёкий от церковности. К нему охотно обращались признанные мастера органа. **Культура органа испытала влияние и со стороны оратории и кантаты.** Джироламо Фрескобальди и его ученик Микеланджелло Росси в своих токкатах и даже обработках хоральных мелодий сближали органный стиль не только с хроматическим мадригалом, но и с оперным, ораториальным барокко. Венецианский аббат Антонио Вивальди ввел орган в концерт как чисто светский жанр, блестяще импровизационный, эмоционально-пылкий, и богато насыщенный народной песенностью.

**Основоположником итальянской органной школы 17 века был Джироламо Фрескобальди.** Это своего рода итал Бах. Имел большой успех в концертных выступлениях по разным городам Италии. Его излюбленными формами были канцоны, токкаты, ричеркары, обработки хоралов для органа, а также клавесинные пьесы – фуги, партиты. Заслуга его в том, что он **обращал орган к образам реальной жизни, сближал его репертуар со светским музицированием и жанрами.** Он первый создал контрапунктические обработки грегорианского хорала, вдохнул в него большие человеческие эмоции.

И все же не клавишные, а **смычковые инструменты** и связанные с ними творчество и виртуозное искусство **составили кульминацию итальянской концертной** жизни в ту эпоху.

Скрипка появилась в Италии еще в 16 веке. Этот глубоко народный по происхождению инструмент, отвечал развивающейся демократизации муз искусства. Солист-скрипач наряду с певцом-солистом появился как олицетворение в искусстве личного, индивид начала.

В 17 ст. скрипка начинала свое триумфальное шествие не столько как солирующий инструмент, а как ансамблевый, особенно в связи с венецианскими сонатными ансамблями. Именно **Венеция создала первую в Италии скрипичную школу.** Здесь впервые сложился заимствованный из практики народного творчества состав профессионального струнного трио – 2 скрипки и бас). И определился жанр, ставший типичным для этого ансамбля – многочастная трио-соната. Венеция также стала колыбелью сольного скрипичного исполнительства. Но в эту пору авторы трио-сонат лишь заложили его начало.

**С половины века выдвигается болонская школа**. В то время как Венеция больше тяготела к опере и вокально-инструм жанрам, публика Болоньи питала особый **интерес к чисто инструм музыке**. В творчестве композиторов этой школы были определены 2 основные жанровые разновидности трио- сонаты – церковная и камерная.

1-я разновидность – т.н. церковная соната, исполнявшаяся в воскресных церковных концертах с сопровождением органа. Темы для этого рода сонат обычно были обобщенного плана, но не лишены песенной гибкости, подвижных темпов и танцевальных ритмов. Контраст быстрых полифонических и медленных песенно-гомофонных частей сон цикла проявилось стремление запечатлеть разные стороны жизни: ее неустанный бег, блеск, кипение, созерцательность и т.д.

Более скромную худ. цель ставили авторы другой разновидности сонаты – камерной или партиты. Она сост из коротких пьес танцевально-бытового жанра гомофонного склада. Части чередовались по принципу контраста темпов. Партия басса континио поручалась клавесину. Иногда камерная соната отличалась изысканностью, т.к. обычно исполнялась в меценатских салонах. Из болонской школы вышел Арканджелло Корелли.

60 сонат Корелли делятся на группы по жанровым и структурным признакам. 48 – трио-сонат, 12 – сольных; из них 30 сонат церковных, 30 – камерных.

!2 больших концертов – кончерто гроссо. В переводе – устройство, согласие. Т.е. подчеркивался ансамбль. Большой – удвоенный смычковый квартет с чембало: малый – 2 скрипки и виолончель. Характерная особенность конкерто гроссо – наличие концертирующего ансамбля т.е. группы инструментов), обособленного от гроссо. Здесь еще нет артистического состязания соло и тутти. Мелодич стиль концертов еще более строг и прост, чем в сонатах. Скромные украшения вписаны в метро-ритмическую фигуру такта.

Стремление, характерное для эстетики барокко к многообразному показу жизни во всей ее конфликтности сказалась и в инструм музыке. В тяготении к цикличности. Циклы были большие – сюита, партита, соната, кончерто гроссо, трио-соната, концерт, и малые – прелюдия и фуга.

В основе цикла ‑ идея контраста. Части д. быть противопоставлены друг другу по образному кругу, по средствам выразительности, жанру, формам. Для циклов характерны тенденция к открытой форме (количество частей – произвольно). Средствами объединения цикла служили: 1. Периодичность контрастов (печальная, веселая, драматическая, действенная) 2. Наличие опорных точек цикла. Первая опорная точка чаще помещалась в начале – это центр тяжести, наиб. действенная, насыщенная эмоционально, энергетически. (Эта часть позднее станет прообразом сонатного аллегро).

Вторая опорная точка – лирический центр (чаще сарабанда или ария)

Третий и последний – финал. Мог быть 2х типов: компенсирующий (который объединяет все противоречия), разрежающий (импровизационные формы движения – как бы снимает все напряжение цикла, сглаживает конфликты).

Малые циклы. Прелюдия – сфера эмоционального высказывания, отношения к действиям, а фуга – рациональное осмысление событий. Это сопоставление эмоционального и рационального.

 Для инструментальной музыки 17 века характерны новые методы музыкального мышления. В Барокко человек скорее мысли, чем действия. Новый метод мышления – полифония. Фуга м. быть ярче всего высказать круг мыслей не действующей, а мыслящей личности. Именно фуга могла воплотить движение мысли, логику рассуждений.

Основателем и главой падуанской школы стал Джузеппе Тартини. В его тв-ве обозначилась новая грань (кроме поэтизации быта, малоприметных трогательных чувств) – неукротимо страстные порывы, метания, борения, взлёты и спады эмоциональных состояний. То, что делало его ранним предтечей романтизма.

Венеция – др. центр инструм музыки. Богатая художественная жизнь. Многие деятели к-ры были священнослужителями, которыми становились против воли. Под давлением обстоятельств. Один из примечательных музвкантов того времени – венецианский аббат Антонио Вивальди.

Богатство итал муз культуры выразилось не только в создании множества произведений, но и в богатстве творческих индивидуальностей с неповторимым творческим своеобразием, характера, стиля, Психологических черт. Одна из таких фигур – Доменико Скарлатти.

Семинар:

Арканджелло Корелли – жизнь и творчество; Корелли-виртуоз; Сонаты и их стиль; concerto grosso.

Джузеппе Тартини – наследие Тартини и «Дьявольские трели»;

Антонио Вивальди – концерты; программность у Вивальди.

Доменико Скарлатти – клавирные сонаты, их мелодика, образный строй, стиль.