



И. С. Кузнецова

МУЗЫКА БАРОККО: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ИДЕАЛЫ

Анализируется эволюция эстетических идеалов барокко как отражение изменений, произошедших в общественном сознании, формулируются содержательные нормативы эстетического идеала музыки барокко и рассказывается об истории распространения барочной музыки в Восточной Пруссии XVII столетия.

66

This article analyses the evolution of aesthetic ideals of baroque as the reflection of changes that took place in social consciousness. The author formulates the content standards of aesthetic ideal of baroque music and focuses on the history of spread of baroque music in East Prussia in the 17th century.

Ключевые слова: барокко, эстетический идеал, история музыки, Кёнигсберг.

Key words: baroque, aesthetic ideal, history of music, Königsberg.

Когда говорят о музыке барокко, то так называют период в развитии европейской музыки приблизительно с 1600 г. до середины XVIII в.

Надо сказать, что само понятие «барокко» применительно к музыке возникло в 1919 г. в работах музыковеда К. Закса. Затем термин вновь появился лишь в 1940 г. в статье М. Буковцера. С этого времени более 20 лет музыковеды вели дискуссию о правомерности использования единого термина по отношению к сочинениям таких разных композиторов, как Я. Пери, А. Вивальди, К. Монтеверди, Ж.Б. Люлли, Д. и А. Скарлатти, И.С. Бах. Но все же это понятие прижилось и активно употребляется для обозначения широкого спектра музыки (около 1600 г. до середины XVIII в.), изучение которого позволяет проследить возникновение и эволюцию новых идеалов, изменение мировоззрения, взаимовлияния идей и настроений.

Можно предположить, что экономическое развитие, политические движения своим эмоциональным фоном имели новую музыку — барочную, что барочный идеал, представленный музыкой XVII — первой половины XVIII столетия, оказал влияние на действия людей новой эпохи.

Обратимся к истории музыки, к философии музыки, если можно так сказать. Отец великого Галилео Галилея, известный музыкант и теоретик музыки Винченцо Галилей, был ярким представителем ренессансного искусства. Он полагал, что текст «является самым важным делом в музыкальной композиции» [1, с. 18]. Такое убеждение, обычное для музыкантов той эпохи, характеризовало музыкальную атмосферу общества. Придавая большое значение тексту, слову, композиторы писали мелодии, призванные сопровождать этот текст, а значит, мелодии не слишком сложные, не отвлекающие слушателя от смысла стихов.



Слушатели внимали прежде всего слову, и оно, произнесенное под музыку, обретало дополнительную силу воздействия, силу внушения. Иными словами, определенные общественно значимые эмоции, определенное мироощущение проникало в общественное сознание через слово, которому особую выразительность придавала музыка.

Галилео Галилей совершил переворот не только в науке. Присущая ему отвага мышления простиралась и на понимание искусства. Он утверждал, что если мы хотим проникнуть в сущность музыки, то ее следует воспринимать как инструментальную музыку, отрешенную от слов. А это уже новое мировосприятие, для которого характерна меньшая конкретность, четкость образов, большая свобода воображения.

Композиторы пошли по указанному пути. Исполдволь увлечение инструментальной музыкой стало превосходить страсть к вокальной музыке. Вокальные пьесы, такие, как мадригалы и арии, постепенно стали исполняться не певцами, а инструментально, о чем упоминается в произведениях художественной литературы той эпохи. Кроме того, известно немалое количество рукописей инструментальных пьес, которых значительно больше, чем произведений светской вокальной музыки. Появление чистого инструментального стиля, отличного от вокальной полифонии XVI в., стало одной из важнейших ступеней в переходе от ренессанса к барокко.

Произошли изменения и в общественном сознании. Обучение музыке получило более широкое распространение. Горожане, представители «третьего сословия» стали приглашать музыкантов для обучения детей игре на музыкальных инструментах. Заметим, что в эпоху Возрождения помимо профессиональных музыкантов обучались игре на лютне, арфе, а также пению представители аристократии — дочери знатных особ. Распространявшееся среди иных сословий умение играть на музыкальных инструментах способствовало усвоению новых музыкальных тенденций, возникновению широкого интереса к новым веяниям в музыке.

Барочная музыка по сравнению с музыкой ренессанса стала более эмоционально наполненной, ей присуща яркая выразительность и динамика. Она создавалась для виртуозных певцов и музыкантов, и обычно была значительно сложнее для исполнения, чем музыка ренессанса. Почти обязательным стало использование музыкальных украшений, часто исполнявшихся музыкантом в виде импровизаций.

Отметим, что противоречие между усложнением музыкального текста и распространением любительского музицирования кажущееся. Виртуозность исполнения, присущая профессиональным музыкантам, особенно ценилась теми, кто хорошо представлял себе сложность, динамику музыкальных произведений.

Музыка барокко не просто воздействовала на слушателя, усиливая драматичность переживаний. С одной стороны, она вызывала наслаждение, восхищение ее красотой, формировала потребность слушать ее еще и еще. С другой стороны, ее драматичность подчеркивала яркость чувств, душевный подъем, стремление к героическим усилиям, т.е. те состояния человеческой души, о которых А. С. Пушкин сказал: «...есть упоение в бою».



Тем самым в барочной музыке происходило соединение своего рода гедонизма (стремление к услаждению слуха прекрасной музыкой) с героизмом (душевные порывы устремлены к действию). Отсюда ясно, что эстетический идеал, постепенно формировавшийся в музыке, в искусстве барокко в целом в самых общих чертах можно охарактеризовать известными словами Винкельмана — «благородная сложность и беспокойное величие».

Приведенную общую формулу необходимо раскрыть, выявив содержание и форму тех нормативных требований, которые составляют сущность эстетического идеала музыки барокко. Для этого продолжим рассмотрение истории музыки, включив в нее и историю провинциального с точки зрения развития искусства Кёнигсберга.

Центром нового стиля стала Италия. В борьбе с реформацией Ватикан, обладавший огромными денежными ресурсами, пополняемыми за счет военных походов Габсбургов, стремился укрепить позиции католической веры с помощью расширения культурного влияния. И в таком культурном воздействии немалое место занимала музыка. Это был мудрый подход, ибо ничто так не трогает душу, ничто так глубоко не проникает в сердце человека, как прекрасная мелодия.

Аскетичности и простоте протестантизма противопоставлялись величие и сложность архитектуры, захватывающие сюжеты изобразительного искусства, выразительная пленительность музыки. Богатые итальянские города-республики Венеция, Флоренция, Генуя утверждали свое экономическое лидерство, в том числе и идеологическим путем — с помощью изящных искусств. Венеция, чей бюджет превосходил бюджет всей Франции, стала важнейшим средоточием музыкального искусства.

Композитор Джованни Габриэли (1537–1612), дядя которого был знаменитым органистом собора Сан-Марко, стал родоначальником венецианского барокко.

С 1565 г. капеллу собора Сан-Марко возглавлял органист, певец и композитор Джозеффо Царлино (1517–1590), который не только сочинял прекрасную музыку, но и заложил фундамент учения о гармонии, что оказало влияние на музыку эпохи барокко. Он общался с Тицианом. Вместе с Тинторетто, с которым дружил, был избран в Венецианскую академию славы. Учреждение данной академии указывает на то, что в Венеции большое значение придавали искусству, и стремились поддержать и отметить мастера при жизни.

С 1613 г. дирижером в Сан-Марко стал Клаудио Монтеверди, один из самых известных композиторов, осуществивших переход от ренессансной музыки к музыке барочной, и основоположников оперного жанра. В 1607 г. он познакомил публику с оперой «Орфей», которая в значительной мере определила новое направление. В этом произведении Монтеверди продемонстрировал множество приемов и техник, которые впоследствии стали ассоциироваться с новой композиторской школой, названной *seconda pratica*, в отличие от старой школы, или *prima pratica*. Для нашего рассмотрения особенно важно то, что данная опера «задала» тематику, составившую один из **содержательных нормативов**



барочного идеала. Этот норматив состоит в требовании обращения к античным или библейским сюжетам, соединяя наслаждение изысканной, избыточной украшенными музыкой с героикой.

Затем последовали другие оперы К. Монтеверди – «Ариадна» (1608), «Битва Танкреда и Клоринды» (1624), «Похищение Прозерпины» (1630), «Адонис» (1639), «Коронация Поппеи» (1642). Во всех перечисленных произведениях развивались новации, примененные композитором в первой опере. Прежде всего изменилось место оркестра, который стал играть самостоятельную роль. Его звучание доставляло «вакхическую радость». И как видим, все эти произведения были написаны на античные сюжеты, выдерживая установленный норматив вырабатываемого идеала.

Сюжеты, которые черпались из античной мифологии, античной истории, имели ярко выраженное героическое содержание. Патетичность, изысканность звучания должны были будить в душах слушателей прекрасные и возвышенные чувства. А это было именно то, что венецианское искусство стремилось воспитать в своих гражданах.

Формирование идеала, включающего героизм, было необходимым для Венеции, процветание которой обеспечивали прежде всего торговцы и мореплаватели. Обе эти профессии были как в эпоху Средневековья, так и в следующие столетия достаточно рискованными. Венеция вела активную торговлю на Востоке, венецианцы отправлялись в такие далекие земли, куда не решались забираться другие европейцы. А мореплавание даже в настоящее время, когда свирепствуют сомалийские пираты, не самый безопасный вид деятельности.

Культивируя те качества, которых требует данный идеал, т.е. бесстрашие, решительность, мужество и твердость, практичные венецианцы умели ценить их и вознаграждать своих сограждан за их проявление. По-видимому, Венеция была единственным городом-государством, где заслуги граждан вознаграждались пенсиями, и, как отмечают исследователи, это «носило в высшей степени практический и предусмотрительный характер по отношению к самим пенсионерам и их наследникам. Богатство республики, ее политическое значение и сношения с целым светом позволяли ей заботиться об общем благе» [2, с. 69].

Необычным для того времени было и то, что в Венеции в прекрасных зданиях размещались лазареты. Венецианские врачи считались одними из лучших в Европе, их уход за ранеными в военное время поражал своей заботой и прекрасными результатами другие народы Европы. Венецианцы ценили свои достижения, дорожили республикой и проявляли патриотизм.

Внимание к нравственным и социальным проблемам, характерное для Венеции, получило совершенное выражение в опере К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Эмоционально насыщенная, прекрасная музыка воздействовала на слушателей сильнее проповеди или правительственных указов, направляя людей к морально оправданным действиям.

Итак, возникновение нового музыкального направления с его эстетическим идеалом, содержательный норматив которого требовал обращения к героическим страницам Античности, отвечало фундамен-



тальным общественным потребностям Венецианской республики и способствовало укреплению идеалов государства. Неудивительно, что именно в Венеции был основан первый в мире оперный театр. Это случилось в 1630 г.

Выделенный содержательный норматив характерен и для творчества Г. Ф. Генделя. Античные и библейские сюжеты широко использованы в его операх и ораториях. Начиная с 1739 г. Гендель посвятил свое творчество созданию ораторий. В том году были написаны оратории «Саул» и «Израиль в Египте», которые произвели на слушателей огромное впечатление и сохраняют свою власть над меломанами вплоть до настоящего времени.

70

В Дублине впервые была исполнена оратория Генделя «Мессия», которая с тех пор остается наиболее любимой ораторией в Великобритании, и ее исполнение нередко заменяет там богослужение. После «Мессии» последовал ряд других ораторий, отмеченных печатью высшего мастерства. То были: «Самсон» (1743), «Иуда Маккавей» (1746), «Иисус Навин» (1747) и т. д. Все указанные оратории на библейские темы имеют ярко выраженный героический характер. Их излюбленный мотив — освобождение народа из рабства, его борьба за свободу. **Культ движения и борьбы и связанная с ним патетическая героика — это также важнейшее требование к содержанию барочного идеала.**

Надо сказать, что в Англии того времени в результате преобразований экономической жизни сформировалась особая деловая атмосфера, в которой существовало общество. На улицах, в кофейнях, частных домах постоянно велись разговоры о кораблях, товарах, новых странах с их рынками. Над всем витал дух предпринимательства: в выходивших газетах, брошюрах, книгах говорилось только об этом. Даже развлекательная, популярная литература была посвящена все тому же — новым землям, кораблям, прибыли. Именно так было построено и продолжение приключений Робинзона Крузо.

Стоит заметить, что еще Ф. Бэкон обосновывал необходимость для Англии усиления морского могущества и дальнейшего распространения территориальной экспансии. По его мнению, цель английской политики состоит в достижении безраздельного господства Англии над мировым океаном. Он даже советовал разработать науку о расширении границ государства.

Движение, преодоление, яростное стремление к успеху, к положению Англии как владычицы морей — все эти чувства, влечения, аффекты как будто плотным туманом окутывали те слои общества, в которых вращался Гендель. Он чутко уловил эмоциональный фон эпохи и в ораториях выразил возвышенные чувства, поднимающие отдельного человека и большие массы на борьбу. При этом в восприятии слушателей происходила своего рода замена неприглядных сторон конкурентной борьбы с ее жестокостью, беззастенчивостью в выборе средств, с ее лицемерием и прямым обманом, абстрактными образами победы энергичной, свободной личности над всеми препятствиями, темными силами, стихиями и роком. Это было исключительно важно, поскольку данный содержательный норматив барочного идеала укреплял основы общества, придавая всем устремлениям — к наживе, ми-



ровому господству — благообразность и статус высоких порывов. Вдохновленные музыкой Генделя англичане чувствовали, что они правильно живут и действуют. Недаром он стал национальным английским композитором и был похоронен в Вестминстерском аббатстве — главной усыпальнице страны.

Тексты ораторий Гендель заимствовал не только из Библии, но и из светских поэтических произведений. Пользуясь в своих ораториях итальянскими формами, композитор центр тяжести перенес на хоры и инструментальные части. В большинстве его ораторий главное действующее лицо — народ, и никто до Генделя не умел передавать с такой убедительностью жизнь народных масс в ее самых разнообразных проявлениях.

Следует заметить, что Гендель удивительно органично соединял значительность с простотой музыкального воплощения.

Очень важно иметь в виду, что искусство композитора стало весьма популярно, т.е. доступно широким массам, а это еще один **содержательный норматив барочного идеала — требование демократичности музыкальных тем.**

Демократичность музыкальных тем означала опору на песенные традиции, запоминаемость мелодии, легкость ее воспроизведения массами. Так, оратория «Мессия», исполняющаяся в храмах Великобритании и в настоящее время, не только узнаваема слушателями, но все прихожане участвуют в хоровом исполнении. Заметим, что в наши дни в Германии церковные хоры, состоящие обычно из прихожан, т.е. непрофессиональных певцов, постоянно исполняют произведения Г. Ф. Генделя, подтверждая справедливость данного норматива барочного идеала — демократичности музыкальных тем.

Вот такое участие в исполнении оратории свидетельствовало о распространении и укоренении эстетического идеала барокко и выражаемых им общественных идеалов, которые составляли сущность внешней и внутренней политики Англии, причем это происходило незаметно для самих прихожан английских церквей. Благодаря сильнейшему эмоциональному воздействию, которое всегда оказывает музыка, особенно великая, необходимые для укрепления культурного ядра государства чувства и образы входили в общественную психологию, становились частью коллективного бессознательного.

В операх Генделя обнаруживается четвертый **норматив барочного идеала, касающийся его содержательной стороны. Речь идет о требовании обращаться к сюжетам из аристократической жизни, жизни высшего общества. Эти сюжеты удовлетворяли критериям «благородной сложности» и «беспокойного величия».** Таковы оперы Генделя «Альмира — королева кастильская», «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь» и др.

Заметим, что требование демократичности музыкальных тем и аристократичности сюжетов не несет в себе противоречия. Желание видеть красивую жизнь, нарядных людей, роскошную обстановку, в которой кипят страсти, оказывается одним из свойств массового сознания. К этой же особенности массового сознания относится и интерес современных домохозяек, пенсионеров, девочек-подростков и во-



обще многих людей к просмотру бесконечных сериалов, где «богатые тоже плачут».

Музыка барокко, всегда эмоционально наполненная, в полной мере удовлетворяла потребность людей в выходе за рамки обыденности, в погружении в иную, прекрасную реальность. При этом надо иметь в виду, что сочинения барокко часто описывали какое-то одно конкретное эмоциональное отношение — ликование, печаль, набожность, верность и т. д. Поэтому внимание слушателей не рассеивалось, душевные силы оказывались сосредоточенными на восприятии основной идеи, что усиливало воздействие музыки и усвоение тех чувств, которые были общественно значимыми.

Итак, еще раз перечислим содержательные нормативы эстетического идеала музыки барокко:

- 1) требование обращения к античным или библейским сюжетам, причем с соединением наслаждения изысканной, изобилующей украшениями музыки с героикой;
- 2) культ движения и борьбы, патетизм, напряженность;
- 3) требование демократичности музыкальных тем;
- 4) требование обращения к сюжетам из аристократической жизни, жизни высшего общества.

Понятно, что перечисленные содержательные нормативы были обращены как к музыкальному творчеству, так и к восприятию. Они предполагали соответствующие формы, т. е. эстетический идеал барокко обладал специфическими формальными нормативами.

Библейские и античные сюжеты предполагали эпические формы — оперу, ораторию. При этом героика, проявление сильных чувств обусловили возникновение **гомофонии** — нового типа музыкального письма. Над сопровождающими инструментами, оркестром доминирует главная, «взволнованная», по выражению К. Монтеверди, мелодия.

Второй содержательный норматив получил наиболее полное выражение через **импровизационную форму**. Внутренняя свобода находила выражение в том, что, например, в фуге полифоническая ткань прерывалась фантазийными эпизодами.

Концерт (с латинского — состязание) — еще одна форма, в которой выражался культ борьбы и движения. Противопоставление партий солиста, нескольких солистов оркестру создавали напряженность, контрастность, динамизм. Вершиной концерто грассо, жанра, получившего распространение в эпоху барокко, стали произведения А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, исполнение которых и в настоящее время обеспечивает успех любому концерту.

Неаполь внес в разработку формальных нормативов барокко свой вклад — «*Da capo aria*» и «*Bel canto*».

«**Da capo aria**» означает симметричную форму, формулу А — В — А. Эта форма стала основной конструкцией для сонаты, симфонии, увертюры. Динамичная первая часть — А — сменяется медленной, лиричной В, воплощая требование демократичности музыкальной темы, а затем снова динамичность, причудливость, контрастность.

«**Bel canto**» означает пленительную, гибкую, изобилующую сложными пассажами, украшениями мелодию, господствующую над всеми



другими музыкальными элементами. Герой мелодии — певец, что позволяло ярко выразить последний из указанных содержательных нормативов. Королем оперного театра стал певец (сопрано, сопранист, тенор).

Новое музыкальное направление быстро распространялось в Европе, проникнув даже в ее «медвежий угол», как именовал Восточную Пруссию Николай Коперник.

Автор первой прусской оперы, написанной по барочным канонам, Генрих Альберт (1604–1651), не был коренным жителем Кёнигсберга. Музыкальное образование он получил в Дрездене у своего двоюродного брата, одного из основоположников немецкой музыкальной культуры Генриха Шютца (1585–1672), творчество которого отличалось универсальной широтой.

Сам же Генрих Шютц как музыкант сформировался в Италии, в Венеции, где учился с 1609 по 1613 г. Еще раз он посетил Италию в 1628 г., когда познакомился с Клаудио Монтеверди и испытал сильное влияние новаций итальянского композитора.

В Дрездене Генрих Шютц был органистом и дирижером капеллы. Именно у него обучался Генрих Альберт законам композиции. Генрих Шютц делился с кузеном своими замыслами, в том числе познакомил со своими набросками произведения, открывшего новый раздел музыки — ораториальный жанр «историй», как он называл эти творения. Первое произведение данного жанра называлось «Дафна». В нем присутствовали нормативы барочного идеала и особенности построения, свойственные музыке барокко: использование протяженной мелодической линии и более строгий, чем в ренессансной музыке, ритм. «Дафна» впервые была исполнена в 1627 г., когда Генриха Альберта, который прослушал многие фрагменты оратории, уже не было в Дрездене.

Генрих Альберт к тому времени, т.е. в 1626 г., перебрался в Кёнигсберг, где стал служить музыкантом в разных кирхах, пока его не поставили на должность органиста Кафедрального собора. Это произошло через пять лет, в 1631 г. Назначение органистом главного собора города упрочило материальное положение музыканта, и он отдался не только исполнительскому искусству, но и сочинительству.

Именно Генрих Альберт в 1635 г. создал первую в Восточной Пруссии оперу «Клеомед» на либретто Симона Даха. В данном произведении был выдержан содержательный норматив барочного идеала — обращение к античному сюжету. Этот норматив продиктовал и драматическую экспрессию музыки оперы.

Заметим, что «Клеомед» — это заказанное произведение в связи с визитом в крепость Кёнигсберг польского короля Владислава IV. Поскольку власти города желали, чтобы король признал за Кёнигсбергом право взимать налоги и иметь войско, против чего протестовал курфюрст, Владислава IV стремились принять максимально доброжелательно и почтительно. Создание и исполнение произведения в становившемся модным жанре было выражением уважения к высокому гостю. Музыка патетичностью и мелодичностью произвела впечатление



на короля, впрочем, как и 25 тысяч гульденов, полученных им в подарок. Во всяком случае город получил желаемые привилегии.

К 100-летию Кёнигсбергского университета, т.е. в 1644 г., Генрих Альберт написал музыку к драме Симона Даха, которая называлась «Пруссиархус» или «Сорбуиса» («Sorbuisa»). Второе название было произведено от перестановки букв в латинском написании названия страны — *Borussia*. В этой пьесе рассказывалась история создания университета, главным действующим лицом являлся герцог Альбрехт. Как видим, здесь также соблюдался содержательный норматив — героем был представитель высшего света.

Возвышенная, патетичная музыка как нельзя более соответствовала замыслу — показать значимость университета для расцвета Пруссии, а опора на песенные традиции края сообщила произведению необходимую демократичность.

Представление спектакля с большим успехом прошло в замке 21 сентября 1644 г. Мощно прозвучал последний хор, славящий Кёнигсбергский университет, в который со всех сторон стремятся юноши, одержимые жаждой знаний. Этот спектакль стал значительным событием культурной жизни. О нем много говорили в обществе. Поэтому, когда несколько месяцев спустя, в мае 1645 г., королева Мария Элеонора, вдова шведского короля Густава Адольфа, посетила Кёнигсберг, в ее честь еще раз в замке дали представление «Пруссиархуса» в декорациях, созданных известным кёнигсбергским художником Андреасом Гартнером. Дирижировал оркестром сам Генрих Альберт.

В следующих столетиях два хора из оперы (ноты всей оперы утрачены) звучали в исполнении университетского ансамбля «*Collegium musicum*», в котором исполнителями были все новые поколения студентов Альбертины.

Таким образом, и кенигсбергский композитор Генрих Альберт участвовал в формировании общественных идеалов, включавших такие культурные ценности, как университетское образование («Сорбуиса») и необходимость мира между народами («Клеомед»).

Список литературы

1. Панофский Э. Галилей: наука и искусство. У истоков классической науки. М., 1968.
2. Буркгард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Смоленск, 2002.

Об авторе

Ирина Сергеевна Кузнецова — д-р филос. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, e-mail: i_s_k@inbox.ru

About author

Prof. Irina S. Kuznetsova, I. Kant Baltic Federal University, e-mail: i_s_k@inbox.ru