

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Центр комплексных художественных исследований**

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XII

**По материалам III Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART III»
*Art-Barocco***

4 ноября 2020 года

Саратов, 2020

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART III». Art-Вароссо. 4 ноября 2020 года / Редакторы-составители О.А.Белецкая, А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 610 с.

ISBN 978-5-94841-457-7 (Т. XII)
ISBN 978-5-94841-314-3

В предлагаемом альманахе представлены тексты, основными авторами которых являются научные сотрудники Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Широкий тематический спектр этих текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению и популяризации искусства XVI–XVIII столетий во всех его ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.), включая традиции эпохи Барокко в искусстве последующего времени и с привлечением исследований в других разделах научного знания. При этом важной составной частью является развитие принципов исторически ориентированного (аутентичного) исполнительства (как в музыке, так и в других видах исполнительского искусства).

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-457-7 (Т. XII)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2020

Содержание

Александр Демченко (Саратов)

Прелюдия3

Сергей Перевезенцев (Москва)

Роль русского государя в устроении «Святой Руси»24

Иоанн Богомил (Москва)

Бах: Музыка становится Речью Заметки на полях

«Хорошо темперированного клавира»39

Александр Демченко (Саратов)

Духовное кредо Иоганна Себастьяна48

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Cuba) Эрнесто Тригеро

(Куба) Genialidad barroca: villancicos y teatro en la creación
de Sor Juana Inés de la Cruz

Барочный гений: вильянсико и театр в претворении мексиканской
поэтессы Хуаны Инес де ла Крус (XVII век)62

Галина Домбраускене (Владивосток)

Музыкальная иконография Сезара Франка

в воплощении визуальных образов храмового пространства

в цикле «Три хорала для большого органа»80

Светлана Шлыкова (Саратов)

Шутовство в русской литературе: от Барокко до Модерна109

Анна Недоспасова (Новосибирск)

Тобольский манускрипт 1715 года: опыт реконструкции

музыкального памятника135

Ольга Белецкая

Из истории немецкой м
для клавишно-струнных

узыки XVII

века146

Александр Баюнов (Москва) Современный взгляд на взаимодействие французской и фламандской традиций клавесиностроения	161
Александр Демченко (Саратов) Интерлюдия I	167
Виктория Алесенкова (Саратов) Образ барочного героя-мученика в драматическом и сценическом ракурсе	187
Наталья Пахсарьян (Москва) Отзвуки Барокко в поэзии Виктора Гюго	196
Лариса Лабинцева (Луганск, ЛНР) Музыка эпохи Барокко как предмет исследования в современном искусствоведении.....	206
Галина Грушко (Воронеж) К проблеме интерпретации «Скерцо» (BWV 844) И.С.Баха.....	215
Сыцзя Лю (Китай) Мастера Лейденской школы тонкой живописи в Голландии XVII века	223
Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr. (Banska Bystrica, Slovakia) Мария Стреначикова Старшая, Мария Стреначикова Младшая (Банска-Бистрица, Словакия) Slovak baroque music culture and education Словацкая барочная музыкальная культура и образование.....	228
Марья Гендова (Петербург) Размышления на тему отражения стиля барокко в русском балетном искусстве	239
Ольга Алиева (Екатеринбург) Наследие Барокко в творчестве уральских камнерезов	251
Александр Демченко (Саратов) Интерлюдия II	269

Музыка эпохи Барокко как предмет исследования в современном искусствоведении

В XX веке музыка эпохи Барокко приобретает особую популярность. И это можно объяснить не только тем, что музыка Барокко представляет собой неисчерпаемое богатство музыкально-художественных ценностей, над которыми неподвластно время. Популярность музыки эпохи Барокко обусловлена также характерными тенденциями XX века, которые проявились как в художественной, так и в музыкальной культуре.

Состояние современной культуры представляет собой целостность множественных и противоречивых социокультурных процессов. Известно, что в музыкальном искусстве XX века осуществляются модернистские и постмодернистские эксперименты, которые приводят к конфронтации с традиционным музыкальным языком и принципами музыкального мышления, что указывает на субъективный характер художественно-музыкального творчества и плюрализм методов создания музыки.

Но в музыкальном искусстве XX века одновременно с модернизмом и постмодернизмом появляется и занимает значительное место другое направление – неоклассика, в которой композиторы обращаются к стилям, жанрам, композиционным техникам и приемам музыкального письма прошлых эпох, в том числе и барочной музыки.

Разновидности музыкальной неоклассики XX века – неоклассицизм, необарокко – воплощают потребность в так называемых «чистых эмоциях» и, учитывая это, в этой музыке, семантика которой выражает такие идеалы и ценности жизни, которые были свойственны классической музыке предыдущих эпох.

В современных исследованиях явления музыкальной неоклассики представлены как направление, которое «из частного функционального приема в ряду себе подобных становится основным сред-

ством восстановления истинной иерархии ценностей жизни и искусства, катастрофически потерянных за предыдущее столетие» [1, с.300]. Учитывая данные причины популярности музыки эпохи Ба-рокко, а также принципов и приемов музыкального мышления этого периода, становится актуальным обращение к специфическим средствам воплощения ее художественно-образного содержания.

Проблема музыкального Барокко была исследована в работах А.В.Захаровой, В.Конен, А.Ю.Кудряшова, Т.Н.Ливановой, К.К.Розеншильда, Н.С.Шермана и др.

Известно, что условно музыкой Барокко называют множество композиторских стилей из широкого, в географическом смысле, региона (в основном Западной Европы), существовавших в течение 150 лет. Стоит заметить, что термин «Барокко», применительно к музыке, появился относительно недавно. Впервые его использовал музыковед К.Закс в 1919 году, затем этот термин появился лишь в 1940 году в статье Н.Букофцера. Однако до 60-х годов XX века в академических кругах не утихал спор, правомочно ли применение единого термина к сочинениям таких разных композиторов, как Я.Пери, Д.Скарлатти, И.С.Бах. Но, несмотря на это, термин «Барокко» вошел в употребление и в настоящее время используется для обозначения широкого спектра музыки от эпохи Ренессанса до эпохи Классицизма. Хотя некоторые музыковеды считают, что необходимо разделять Барокко на непосредственный период Барокко и на период маньеризма с целью согласования с разделением, что применяется в изобразительных искусствах [2, с.10].

Связь музыки Барокко с музыкой предшествующей эпохи художественной культуры – Ренессанса – проявляется в практике использования полифонии и контрапункта. Однако эти композиторские техники применяются иначе. В барочной музыке порядок появления консонансов становится важнее, чем в эпоху Ренессанса: консонанс выявляется с помощью аккордов, выстраиваемых по иерархической схеме функциональной тональности (или функциональной мажорно-минорной ладовой системы). Около 1600 года определение, что такое тональность, было в значительной степени неточным, субъективным. Так, например, в кадансах мадригалов прослеживалось некоторое тональное развитие, но тональность, как таковая, в ранних монодиях была еще очень неопределенной. Это обстоятельство, прежде всего, объясняется слабым, к тому времени, развитием теории равномерно-темперированного строя. Система равномерной температуры, как ука-

зывает Н.Шерман, впервые была предложена и введена в практику органно-клавирного исполнительства итальянцем Джованни Мария Ланфранко в 1533 году. Но значительное распространение строй по-лучил гораздо позже – в 1722 году в «Хорошо темперированном кла-вире» И.С.Баха [3, с. 75].

Другое различие между музыкальной гармонией Барокко и Ренессанса состояло в том, что в ренессансной музыке сдвиг тоники происходил чаще по терциям, в то время как в барочном периоде доминировала модуляция по квартам или квинтам. Это и определило появление понятия функциональной тональности.

Кроме того, барочная музыка использовала более протяженные мелодические линии и более строгий ритм. Основная тема расширялась либо сама, либо с помощью аккомпанемента *basso continuo*; потом она возникала в другом голосе. Позднее главная тема стала выражаться и через *basso continuo*, а не только с помощью основных голосов. Таким образом сглаживалась иерархия мелодии и аккомпанемента.

Стилистические разногласия определили переход в эпоху Барокко от ведущих жанров ренессанса – ричеркара, фантазии, канцоны – до фуги как одной из основных форм музыки Барокко. К.Монтеверди, характеризуя мотеты и другие церковные формы хоралов таких мастеров Ренессанса, как Д.Пьерлуиджи и Д.Палестрина, назвал этот новый, свободный стиль *seconda pratica* (вторая форма) в отличие от *prima pratica* (первая форма). Сам К.Монтеверди использовал оба стиля; его месса «*Un illo tempore*» написана в старом стиле, а его «Ужин пресвятой девы» – в новом стиле.

В музыкальных стилях Барокко и Ренессанса были и более глубокие разногласия. Так, барочная музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем музыка ренессанса. Музыкальным произведениям Барокко присуща возвышенная экспрессия, драматизм, а часто и трагизм мироощущения, что находит выражение в динамичности, напряженности, противоречии музыкальной композиции. Отсюда, барочная музыка была более сложна для исполнения, чем музыка Ренессанса, и часто создавалась для виртуозных певцов и музыкантов. Почти обязательным в барочной музыке стало использование музыкальных украшений, которые часто исполнялись музыкантом в виде импровизации. Несмотря на то, что детальная запись партий для инструментов была одним из главных нововведений периода Барокко, а такие выразительные приемы, как

notes inégales стали общими, большинство музыкантов применяли их с большой степенью свободы.

Еще одна важная особенность эпохи музыкального Барокко заключалась в том, что увлечение инструментальной музыкой превосходило увлечение вокальной музыкой. Об этом свидетельствует количество рукописей инструментальных пьес, число которых значительно больше числа произведений светской вокальной музыки. Более того, вокальные пьесы – такие, как мадригалы и арии – на деле чаще исполнялись инструментально. Эта ситуация постепенно привела к появлению чистого инструментального стиля, отличного от вокальной полифонии XVI века, что и было одним из важнейших ступеней в переходе от Ренессанса к Барокко. До конца XVI века инструментальная музыка была едва отлична от вокальной и состояла в основном из танцевальных мелодий, обработок известных популярных песен и мадригалов (главным образом, для клавишных инструментов и лютни) а также полифонических пьес, которые могли бы быть охарактеризованы как мотеты, канцоны, мадригалы без поэтического текста.

Хотя различные вариационные обработки, токкаты, фантазии и прелюдии для лютни и клавишных инструментов были известны давно, инструментальная музыка еще не завоевала себе независимого существования. Однако быстрое развитие светских вокальных композиций в Италии и в других странах Западной Европы стало новым толчком к созданию камерной инструментальной музыки.

Характерной чертой музыки Барокко была жанровое разнообразие. Одним из главных барочных музыкальных жанров становится опера, которая появилась в период Позднего Ренессанса. Наиболее выдающиеся произведения в этом жанре принадлежат таким мастерам музыкального искусства, как К.Монтеверди, А.Скарлатти, Г.Гендель, и др. Отметим, что в эпоху Барокко достигает вершины своего развития жанр оратории в творчестве И.С.Баха и Г.Генделя. Оперы и оратории часто использовали подобные музыкальные формы. Так, у них, например, имела широкое распространение ария *da capo*. Такие формы духовной музыки, как месса и мотет, стали менее популярны, но форме кантаты уделили внимание множество протестантских композиторов, в том числе И.С.Бах.

В инструментальной музыке эпохи Барокко имели распространение сонаты (трио-соната, церковная соната, старинная соната) и сюиты, которые создавались как для отдельных инструментов, так и

для камерных оркестров; появился жанр концерта в обеих своих формах: сольный концерт (для одного инструмента с оркестром) и «большой концерт» – *concerto grosso* (для небольшой группы соли-рующих инструментов, контрастирующих с полным ансамблем).

Значительное внимание уделялось произведениям в форме французской увертюры, которая начинается медленно и сдержанно или даже торжественно, далее следует быстрый раздел, чаще всего фугато, после которого следует небольшое медленное заключение. Эти произведения пользовались значительным спросом при многих королевских дворах Европы, поскольку добавляли им великолепия и роскошности.

Произведения для клавишных инструментов довольно часто создавались композиторами для собственного развлечения или как учебный материал. Но это способствовало развитию таких виртуозных жанров, как токкаты и фуги, которые достигли своего расцвета в зрелых, широко известных шедеврах эпохи Барокко: «Хорошо темперированный клавир», «Голдберг-вариации» и «Искусство фуги» И.С.Баха.

Условным переходом между эпохами Барокко и Ренессанса можно считать создание итальянским композитором К.Монтеверди его речитативного стиля и последовательное развитие итальянской оперы. Начало оперных спектаклей в Риме и особенно в Венеции отмечало признание и распространение нового жанра по стране. Все это было лишь частью более обширного процесса, захватившего все искусства, и особенно – архитектуру и изобразительное искусство.

В период Раннего Барокко одно из требований, предлагаемых церковью произведениям духовной музыки, состояло в том, чтобы тексты с вокалом были разборчивы. Это способствовало отходу от полифонии к таким музыкальным приемам, где слова выходили на передний план. Вокальные партии стали более сложными по сравнению с аккомпанементом, что, безусловно, повлияло на развитие гомофонно-гармонического стиля.

Одним из композиторов, ощутивших значение для светской музыки этих изменений, стал К.Монтеверди. В 1607 году его опера «Орфей» стала вехой в истории музыкального искусства, в которой композитор продемонстрировал множество приемов и техник, которые впоследствии стали ассоциироваться с новой композиторской школой – *seconda pratica*, в отличие от старой школы – *prima pratica*. К.Монтеверди сочинял высококлассные мотеты в старом стиле, раз-

вывая тем самым идеи Луки Маренцио, был мастером в обеих школах. Но именно произведения, написанные им в новом стиле, открыли такие приемы, которые стали использоваться только в эпоху Позднего Барокко [4, с. 21].

Времена Зрелого Барокко, в том числе и музыкального, совпадают с тем периодом в истории Западной Европы, который называют абсолютизмом, характерной чертой которого была централизация верховной власти. Абсолютизм достиг своего апогея при французском короле Людовике XIV. Для всей Европы двор Людовика был образцом для подражания, в том числе и музыка, исполнявшаяся при дворе. Как отмечает Т.Н.Ливанова, «период зрелого Барокко отличается от раннего распространением нового стиля и разделением музыкальных форм, которое усилилось, особенно в опере» [5, с. 105].

Выдающимся представителем придворных композиторов двора Людовика XIV был Ж.-Б.Люлли, создавший законченный тип французской оперы, так называемой лирической трагедии. Музыкальная речь Ж.-Б.Люлли не очень сложная, но, безусловно, новая. Это – ясность гармонии, ритмическая энергия, четкость членения формы, чистота фактуры, что свидетельствует о победе принципов гомофонного мышления. Он использует контраст между величественным звучанием оркестровой секции и простыми речитативами и ариями.

Композитор и виолинист А.Корелли известен своей работой над развитием жанра *concerto grosso*. Он был одним из первых композиторов, чьи произведения публиковались и исполнялись по всей Европе. Как и оперные произведения Ж.-Б.Люлли, жанр *concerto grosso* основывается на ярких контрастах: от громко звучащих частей к тихим, быстрые пассажи противопоставлены медленным; инструменты делятся на те, что участвуют в звучании полного оркестра, и на меньшую сольную группу. Среди последователей А. Корелли был А.Вивальди, который позже создал сотни работ, построенных на его любимых формах – трио-сонатах и концертах [6, с.87].

Грань между Зрелым и Поздним Барокко принято считать между 1680–1720 гг. Степенью сложности ее определения служит тот факт, что в разных странах стили менялись неодновременно; нововведения, уже принятые за правило в одном месте, в другом – были свежими находками. Италия благодаря А.Корелли и его ученикам Ф.Джеминиани и П.Локателли становится первой страной, в которой Барокко переходит из зрелого в поздний период. Важной вехой Позднего Барокко можно считать практически абсолютное главенство то-

нальности как структурированного принципа произведения музыки. Это особенно заметно в теоретических работах Ж.Ф.Рамо: комбинация модального контрапункта с тональной логикой каденций создала ощущение, что в музыке присутствуют два стиля – гомофонический и полифонический, с приемами имитации и контрапунктом.

Формы, которые открыты в предыдущем периоде, достигли в эпоху Позднего Барокко зрелости и большой вариативности; концерт, сюита, соната, *concerto grosso*, оратория, опера и балет уже не имели резко выраженных национальных особенностей. Устоялись общепринятые схемы произведений: повторяющаяся двухчастная форма (ААВВ), простая трехчастная форма (АВА) и рондо.

Одним из величайших представителей Позднего Барокко является немецкий композитор Г.Ф.Гендель. Его популярность основана на музыке для клавишных инструментов, церемониальной музыке, операх, *concerto grosso* и ораториях. Уже после смерти он был признан ведущим европейским композитором и его творчество изучали музыканты эпохи Классицизма. Г.Ф.Гендель соединил в своей музыке богатые традиции импровизации и контрапункта. Искусство музыкальных украшений достигло в его произведениях очень высокого уровня развития.

Но самой выдающейся фигурой эпохи барокко в музыке был И.С.Бах. Н.А.Герасимова-Персидская считала, что

«феномен И.С.Баха в истории мировой музыкальной культуры не имеет равных: ни один композитор не оказал такого влияния на творчество, исполнительство, исследовательскую деятельность, на становление композиторских школ, на формирование представления о музыке целой эпохи и о своеобразии ее —эмоционального климата||, как этот великий художник» [7, с. 5].

Для И.С.Баха, как непревзойденного мастера полифонии, характерно единство полифонического и гомофонного, вокального и инструментального мышления, что свидетельствует о глубоком взаимопроникновении различных жанров и стилей в его творчестве. Наиболее полно взаимодействие двух типов музыкального мышления отражает жанр фуги, которая

приобрела именно в творчестве И.С.Баха совершенную форму. В добаховский период fuga имела много общего с ричеркаром и канцоной, которым были присущи свободное раз-вертывание музыкального материала, не ограниченное устойчивой композиционной схемой. Fuga в творчестве И.С.Баха приобрела за-вершенность и замкнутость, благодаря опоре на достижение нового музыкального мышления – тонально-гармоничного. Таким образом, fuga стала характеризоваться различными признаками: «в одном слу-чае это – процессуальность тематического движения, как чисто по-лифоническая качество в другом – это расчленение, как свойство ар-хитектоники гомофонных форм» [7, с.76].

Fuga была любимым жанром композитора, к которому он обра-щался на протяжении всей жизни. Непревзойденные образцы фуг можно назвать своего рода школой контрапунктического мастерства, И.С.Бах создал в «Хорошо темперированном клавире» опыт художе-ственного применения темперированного строя, разработанного на рубеже XVII–XVIII вв., а также в «Искусстве фуги», где нашли про-должение и завершение его достижения в сфере полифонического мышления.

И.С.Бах был блестящим органистом и клавесинистом. Его про-изведения для органа стали идеальным, классическим выражением органного стиля, в котором соединились полифонические приемы, импровизационные и виртуозные инструментальные эффекты. Ис-полнитель-виртуоз, один из крупнейших в свое время знатоков кла-вишных инструментов, И.С.Бах создал обширную литературу для клавира. Кроме «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства фуги», он был автором одного из первых клавирных концертов – Итальянского концерта (без оркестра), полностью утвердившего са-мостоятельное значение клавира как концертного инструмента.

И.С.Бах также создавал музыку для скрипки, виолончели, флей-ты, гобоя, инструментального ансамбля, оркестра, которая демон-стрировала значительное расширение выразительных и технических возможностей инструментов, обнаруживала глубокое знание инстру-ментов и их универсализм. Так, Бранденбургские концерты для раз-личных инструментальных составов, преобразившие жанровые и

композиционные принципы *concerto grosso*, стали важным этапом на пути к классической симфонии.

Непревзойденным образцом являются вокально-инструментальные произведения И.С.Баха. В кантатах, «Страстях», мессах в полной мере проявляется многомерность идейно-художественной концепции, симфонизм и новаторство драматургии музыки И.С.Баха, что стало образцом переосмысления традиционных жанров музыкального Барокко и положило начало многим жанрам последующих культурно-исторических эпох.

Таким образом, музыка эпохи Барокко ознаменовала развитие музыкального языка и мышления, что способствовало становлению новой образной сферы, способной воспроизводить многомерный внутренний духовный мир человека. Это, в свою очередь, обусловило значимость музыкального искусства в отличие от предыдущих эпох, когда музыка еще не имела сложившихся средств выразительности и, соответственно, не могла достичь таких вершин, как другие виды искусства. Более того, эпоха музыкального Барокко является ярким свидетельством сложности, многогранности музыкального процесса, неоспоримо его большое значение для развития музыкальной культуры более поздних эпох, поэтому обращение к этой теме не теряет своей актуальности и сегодня.

Литература

1. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
2. Schulenberg D. Music of the Baroque. – New York: Oxford UP, 2001. – 132 p.
3. Шерман Н.С. Формирование равномерно темперированного лада. – М.: Музыка, 1964. – 120 с.
4. Бронфин Е.Ф. Клаудио Монтеверди. – М.: Музыка, 1969. – 104 с.
5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2-х кн. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1986. – 696 с.
6. Розеншильд К.К. Музыка Франции XVII – начала XVIII столетия. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.

7. И.С. Бах и современность: Сб. ст. / Сост. Н. А. Герасимова-Персидская. – К: Музична Украина., 1985. – 159 с.