

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES



Г. В. РЫБИНЦЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО И МЕХАНИЦИЗМ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ



Рассматривая различные аспекты миропонимания XVII–XVIII столетий, нельзя обойти вниманием механистическую картину мира, которая явилась закономерным следствием астрономических открытий Коперника и последующего интенсивного развития естественных наук. Механистическая картина мира формировалась усилиями новоевропейских естествоиспытателей и философов-рационалистов – И. Кеплера, Г. Галилея, Р. Декарта, И. Ньютона, П. Лапласа и других. При всем различии научных устремлений, этих мыслителей сближала общая цель – создать единую систему научных знаний о мире в противовес схоластическим «Суммам» разрозненных фактов. При этом обоснование основополагающих принципов мироустройства осуществлялось с позиций наиболее разработанной к тому времени науки – механики.

К идеям, положенным в основу исторически первой целостной научной картины мира, можно отнести следующие. Во-первых, осознание единства материальной природы всех предметов и явлений, которые состоят из мельчайших материальных первоэлементов – корпускул. Во-вторых, образ единого беспредельного однородного трехмерного пространства, в рамках которого существует бесконечное многообразие материальных объектов. Третьей предпосылкой нового мировидения стали значительные успехи механики, которая изучала законы движения этих материальных объектов. Опираясь на неоспоримые успехи естествознания и связанное с ними возрождение материализма (в понимании природы), новая картина мира всё более обретала целостность и единство, что принципиально отличало ее от иерархической системы мира Средневековья, которая трактовала мироздание как сумму его разнокачественных уровней.

Механистический мир – это целостное образование, своеобразный механизм, единство которого обеспечивается единой корпускулярной природой материи и единым однородным пространством, а системность – общими для всех заполняющих пространство материальных объектов законами механики. Абстрагируясь от несущественных в данном случае различий во взглядах представителей механицизма, представим себе созданную ими картину мира. Это материальный мир как совокупность огромного количества самостоятельных, независимых друг от друга объектов, которые существуют в бесконечном однородном трёхмерном пространстве и находятся в состоянии постоянного движения. Основным видом движения материальных объектов в рамках механицизма является пространственное перемещение, которое имеет две разновидности: это кругообразное – «вихревое» – движение и перемещение по прямой. Оба вида движения осуществляются в соответствии с основными законами механики и исключают возможность качественного изменения исходного состояния движущихся объектов. Механистическое понимание сущности движения как перемещения по кругу или по прямой позволяет утверждать, что особую актуальность в общественном сознании рассматриваемой эпохи обрели концепции времени-круговорота и времени-прямой.

Первичной из названных разновидностей движения Декарт считал движение по прямой, но преобладающим в мире природы называл вихревое, то есть кругообразное движение. В этой связи он писал, что «Бог – единственный творец всех существующих в мире движений, поскольку они вообще существуют и поскольку они прямолинейны. Однако различные положения материи превращают эти движения

в неправильные и криволинейные» [2, с. 205]. Таким образом, Декарт отдавал предпочтение кругообразному, или «вихревому», движению материи: «...все движения, происходящие в мире, так или иначе являются круговыми», – писал он [2, с. 189]. Это свидетельствует о тесных преемственных связях учения Декарта с открытиями Коперника. Коперниканская революция и ее закономерное следствие – переход к гелиоцентрической системе мира – объясняют высокий авторитет «природной» концепции времени, то есть концепции времени-круговорота, в научном и общественном сознании рассматриваемой эпохи.

Аналогии миропониманию Декарта с его образом беспредельного мироздания, где повсеместно господствует кругообразное движение, можно обнаружить в музыкальном искусстве XVII–XVIII столетий. Такие аналогии обнаруживаются, прежде всего, в особенностях существования музыкальных звучаний во времени; иными словами, именно временной аспект музыкальных произведений барокко вызывает ассоциации с мировоззренческим механицизмом. Можно утверждать, что именно кругообразное движение находилось в центре внимания не только мыслителей, но и художников. Соответственно, природная концепция времени-круговорота была наиболее актуальной и преобладала как в общественном сознании, так и в музыкальном мышлении данного периода истории. Не случайно общим качеством миропонимания рассматриваемого времени и искусства барокко является аисторизм, то есть отрицание возможности поступательного развития, ведущего к качественно новым ступеням. Анализ барочных музыкальных произведений показывает, что движение музыкальных звучаний во времени нередко имеет кругообразную структуру, то есть во многом соответствует образу «вихревого» движения Декарта и концепции времени-круговорота.

Наиболее полное соответствие образу круговорота демонстрируют характерные для барокко двухчастные структуры, которые имеют в своей основе принцип зеркальной симметрии. Первый раздел такой структуры представляет собой движение музыкального материала от тоники (главного устоя) к доминанте (главному неустою), второй раздел – движение в обратном направлении, возвращение к исходному состоянию. В результате складывается своеобразная ладофункциональная драматургия, которая демонстрирует движение по кругу: от тоники к доминанте и от доминанты к тонике. Такое движение никак не отражается на характере исходного образа, который не претерпевает

каких-либо изменений, что соответствует принципу аисторизма.

Возникновение ладофункциональной драматургии явилось результатом поляризации функциональных значений созвучий и становления на этой основе мажоро-минорной ладовой системы с её противостоянием устойчивых и неустойчивых ступеней, чётко различаемым на слух. Новая ладовая система обеспечила появление собственно музыкальной драматургии: движение музыкальных звучаний обрело свой собственный смысл (от устоя к неустою и обратно), абсолютно независимый от драматургии канонического или поэтического текста. В этот «момент» музыкальное искусство освободилось от многовековой зависимости, обрело свою суверенность по отношению к искусству слова. «Этот факт особенно наглядно знаменует собой окрепшую самостоятельность музыкального искусства, так как теперь драматургия его произведений стала опираться уже не на словесный текст, а на специфически музыкальную логику – на развитые ладовые закономерности музыкального языка» [6, с. 122].

Зеркальная симметрия составила основу структуры наиболее характерных для барочной музыки музыкальных жанров: старинных танцев, входивших в барочную танцевальную сюиту, центрального барочного жанра – фуги (большинство фуг Баха имеют именно такую структуру), некоторых частей инструментальных концертов, старинных сонат и многих других сочинений. «Круг служил знаком завершения, окончания, исчерпания композиции, пределом выстроенного музыкального космоса. Мелодические фигуры круга или двух обычно зеркально симметричных полукружий, завершённых, как правило, унисоном, – знаменовали законченность, единство» [5, с. 125]. Не менее яркий образ круговорота демонстрируют трёхчастные и рондальные структуры, которые присутствуют в самых разнообразных жанрах барочной музыки – в инструментальных и оркестровых концертах, в сонатах и пьесах для клавирина. А поскольку в рамках трёхчастной репризной формы третья часть является точным или вариантным повторением первой, то здесь вновь складывается образ движения по кругу. В этой связи нельзя не вспомнить структуру арии *da saro*, третья часть которой, как правило, не выписывалась композитором. Предполагалось, что исполнитель повторяет материал первой части в неизменном виде или в собственной интерпретации, то есть с широким внедрением элементов концертующего стиля – колоратур, фиоритур, рулад и т. д., используя её для демонстрации своего

исполнительского мастерства. Несмотря на обилие виртуозных элементов, первоначальный характер образа опять-таки не претерпевал кардинальных изменений, то есть структура арии оставалась кругообразной.

Что касается рондальных структур, то символичным является уже само наименование «рондо», что в переводе с итальянского – «круг». Структура рондо предполагает многократное звучание неизменного рефрена, проведения которого чередуются с разнохарактерными эпизодами. Здесь также складывается образ движения по кругу, но теперь это образ как бы бесконечного круговращения, что отличает его от трёхчастной формы, которая «изображает» только один «виток». Функцию «округления» музыкальной формы, аналогичную функции рефрена, выполнял и оркестровый ригурнель (в переводе – «возвращение»), характерный для барочного оркестрового и инструментального концерта. Ригурнель исполнялся полным составом оркестра (*tutti*), и его звучание противостояло эпизодам, исполняемым солистом или группой солистов. В результате вновь складывался образ многократного круговращения. Таким образом, в музыкальном искусстве барокко образ движения по кругу получил свое многообразное воплощение. Структуры музыкальных сочинений, имеющие в основе принцип зеркальной симметрии, трёхчастные формы и рондальные структуры можно рассматривать как музыкальный образ декартова «вихревого» (кругообразного) движения или природной концепции времени-круговорота.

Если Декарт отдавал предпочтение кругообразному движению, то в центре внимания Ньютона находилось движение по прямой. Это прямолинейное перемещение в пространстве также с необходимостью предполагает движение во времени, поэтому в рамках механицизма беспредельность пространства смыкается с бесконечностью времени. Такое прямолинейное движение в бесконечности пространства-времени соответствует концепции времени-прямой. В её рамках течение времени представляет собой движение по своеобразной оси координат, а следовательно, предполагает возможность исчислять время, расчленяя его на равные по продолжительности фрагменты. По своей сути данное понимание времени не противоречит концепции времени-круговорота, поскольку также не предполагает в его течении каких-либо разнокачественных этапов. Концепция времени-прямой «размыкает» природный круговорот, превращая его в движение по прямой, но при этом

оставляет реальную возможность вновь «свернуть» эту нескончаемую прямую в бесконечность круговращения.

Если время-круговорот есть форма существования природы, то время-прямая – это время истории человечества, которая в сознании рассматриваемой эпохи представляет собой бесконечную череду сменяющих друг друга событий, но не ведёт к каким-либо качественно новым стадиям эволюции общества и государства. Такое понимание исторического времени наилучшим образом соответствовало потребностям официальной идеологии XVII–XVIII столетий, имеющей своей главной целью утверждение незыблемости религиозной и монархической власти. Аналогичную ситуацию демонстрирует искусство барокко, одной из характерных черт которого является аисторизм, то есть индифферентность к качественным скачкам в процессе развития. Представления о протекании времени, аналогичные прямолинейному движению и концепции времени-прямой, обнаруживаются в музыке барокко как в выборе методов работы с музыкальным материалом, так и на уровне структуры музыкального целого, то есть музыкальной формы.

Многочастные циклические структуры барокко чрезвычайно разнообразны по количеству составляющих их частей, череда которых вызывает ассоциации с непрерывным движением по прямой. Такова, в частности, барочная танцевальная сюита: ее структура основана на принципе последовательной демонстрации разнохарактерных образов. Количество частей сюиты произвольно, поэтому ее часто сравнивают с цепью, которая может состоять из неограниченного количества звеньев. Такая музыкальная структура демонстрирует не кругообразное, а прямолинейное движение: вечность круговорота трансформируется здесь в бесконечность прямой. Поэтому структуру барочной танцевальной сюиты можно трактовать как образ прямолинейного движения в беспредельность пространства и времени.

Особую «наглядность» этому образу сообщает присущее музыке барокко равномерное метроритмическое членение музыкального материала, чёткая периодичность мотивного строения, гармонии, формы. «Если вслушаться в баховскую музыку, то при всём необъятном ее образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха – в быстром или медленном темпе – неизменно “вышагивает”. В статичном времени такая поступь усиливает суггестивность. Разумеется, слово “шаг” не следует понимать дословно, по-бытовому: имеется в виду поступательная размеренность ритма», – пишет

М. Друскин [3, с. 143]. Ведущая роль моторики, повышенное внимание к чёткому метроритму, характерная для танцевальных жанров повторяемость метроритмических фигур свидетельствуют о том, что музыка барокко своими средствами запечатлела образ расчленённого на равные фрагменты бесконечного времени и тем самым отобразила всевозрастающую ценность времени в жизни социума. Кроме того, метроритмические особенности барочной музыки можно рассматривать и как особый способ воссоздания реального многообразия биоритмов самой природы.

Основу барочной сюиты составляет принцип образного сопоставления, когда каждая из частей, составляющих цикл, имеет собственный интонационно-тематический материал, что соответствует основополагающему принципу механицизма, сводящего сложные материальные образования к совокупности простых элементов. Подобно пространству, наполненному многочисленными самостоятельными объектами, циклические формы XVII–XVIII веков представляют собой музыкальное целое, которое складывается из произвольного количества самостоятельных частей: единство такого цикла имеет скорее формальный, нежели содержательный характер. Основным средством, обеспечивающим целостность барочного цикла, как правило, является единая (или основная) тональность, которая в данном случае исполняет роль единого пространства, в рамках которого существуют разнообразие самостоятельные объекты.

Аналогичную структуру имеют и другие многочастные барочные циклы, например, старинная соната и концерт, целостность которых также обеспечивается общей тональностью. Что же касается образного строя и интонационного материала, то каждая из частей, составляющих цикл, первоначально является в этом смысле самостоятельной, то есть демонстрирует самостоятельный образ и строится на собственном интонационно-тематическом материале. Эта ситуация полностью соответствует представлениям Ньютона об абсолютном пустом пространстве, наполненном многочисленными, независимыми друг от друга объектами. Как отмечалось выше, в сфере музыки функцию этого пустого пространства выполняют темперированный строй и тональность, а роли существующих в этом пространстве объектов исполняют отдельные части музыкального цикла.

Главствующий в структуре барочных сюиты, сонаты, концерта принцип последования произвольного количества образно и интонационно самостоятельных частей составляет также основу цикла пьес, широко представленного, в

частности, в творчестве французских клавесинистов. Так, Ф. Куперен называл свои сборники пьес «ordre», то есть ряд, последовательность, подчёркивая тем самым суть формообразующего принципа – чередование, «нанизывание» произвольного количества самостоятельных элементов. «В каждом из них в принципе нет главных или второстепенных частей, нет обязательных контрастных сопоставлений, а возникает именно чередование миниатюр, как бы гирлянда их, которая может быть развёрнута и шире, и скромнее – в зависимости от замысла композитора» [4, с. 529]. Четыре сборника Куперена содержат двадцать семь таких «рядов», при этом каждый из них включает от пяти до десяти и более пьес.

Принцип «нанизывания» определяет структуру не только инструментальных, но и синтетических жанров барочной музыки. Ему соответствуют структуры кантаты, оратории, пассиона. Даже опера этого времени (опера-seria) основывается на сходных формообразующих установках. Здесь уместно вспомнить нескончаемые нападки на эту оперу, бесконечные обвинения в отсутствии у неё образной драматургии и, наконец, закрепившееся за оперой-seria наименование – «концерт в костюмах». Показательно, что время наивысшего авторитета механицизма, трактовавшего единство как сумму самостоятельных элементов, совпадает с периодом ожесточённой критики данной оперы со стороны представителей философии Просвещения. С позиций сегодняшнего дня можно рассматривать эту критику как недостаточно обоснованную, поскольку общее умонастроение эпохи направляло творческую активность художников на демонстрацию потенциально бесконечной череды разнообразных образов и событий.

Таким образом, структура барочного музыкального цикла представляет собой чередование произвольного количества образно, тематически и интонационно самостоятельных, но тонально единых частей, что соответствует образу бесконечного прямолинейного движения в пространстве и во времени. При этом большинство пьес, составляющих такой цикл, имеют зеркально-симметричную, трёхчастную репризную или рондальную структуру, которые воссоздают образ времени-круговорота. Так складываются своеобразные «космические» ассоциации: барочную сюиту или цикл можно представить как образ Вселенной, бесконечной в пространстве и времени, наполненной круговращением самостоятельных звёздных систем (частей сюиты или отдельных пьес цикла).

Принцип образно-интонационной самостоятельности разделов музыкальной формы

обнаруживается также при анализе нециклических музыкальных структур, таких, как трёхчастная форма или форма рондо: первоначально эти структуры также складываются из разделов, не имеющих между собой тесных образно-интонационных связей. Более того, самостоятельные интонационно-тематические образования могут быть представлены и в единовременном звучании, например, темы фуги и её контрапункта. Однако с течением времени тенденция к нарастанию образно-интонационно-тематического единства музыкальных сочинений становится всё более явной. Стремление обеспечить образно-интонационную, то есть содержательную целостность сочинения можно назвать магистральной линией эволюции музыки барокко. Если на ранних этапах мастера барокко ограничиваются лишь ладотональным единством произведения или цикла, то позднее они добиваются образно-интонационного и даже образно-тематического единства своих сочинений. Кульминацией этих усилий является форма фуги, основу которой составляет один образ, а соответственно, одна многократно повторяющаяся тема.

Основная конструктивная идея фуги, состоящая в построении звуковой ткани музыкального целого на основе многократной оstinатно-вариантной повторности краткого исходного «тезиса» – темы, отвечает представлениям философов-рационалистов о явлениях реального мира как совокупностях мельчайших, чувственно не воспринимаемых частиц, каковыми являются, в частности, корпускулы Декарта. Поэтому первую и единственную (на этом историческом этапе) музыкальную форму, доводящую до логического предела принцип содержательного единства музыкального сочинения, можно считать аналогом исторически первой целостной научной картины природы. Форму фуги можно рассматривать как музыкальный образ механистической картины единого в своей материальности, точнее – корпускулярности, мира.

Фуга явилась кульминацией эволюции творческого мышления эпохи барокко: здесь наиболее последовательно воплотился принцип содержательного, то есть образно-интонационно-тематического единства музыкальной композиции. Следует оговориться, что только лучшие образцы музыки барокко демонстрируют такое единство: как отмечалось выше, в ранних фугах тема и её спутник-противосложение не имели между собой тесных интонационных связей. Только в творчестве И. С. Баха фуга становится действительно монотематичной: темы и противосложения у Баха, как правило, имеют одну интонационную основу. Показательно, что

указанные достижения Баха по времени соответствуют началу заката механицизма и становлению нового диалектического миропонимания с его принципом всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости.

Тем не менее, структура фуги справедливо считается высшим достижением музыкального мышления эпохи барокко. В свете механистического миропонимания символическим становится уже само её наименование: «фуга» переводится с итальянского как «бегство» или «бег», то есть движение, что вызывает прямые ассоциации с механицизмом. Наличие подобных ассоциаций есть наилучшее свидетельство того, что научное и художественное сознание эпохи имели одни и те же приоритеты. Не случайно появление и расцвет фуги по времени совпали с утверждением в общественном сознании механистической картины мира Р. Декарта – И. Ньютона. По характеру своего художественного содержания фуга полностью соответствует своему наименованию: её цель – создать образ непрерывного движения в беспредельности пространства и времени. Как отмечал О. Шпенглер, «фуга, как показывает само наименование, – стремление, движение, пространство, даль» [9, с. 505]. Тема фуги непрерывно «путешествует» в звуковом пространстве: она перемещается из одного голоса в другой, звучит в неизменном виде или в имитационном изложении. При этом характер образа, носителем которого является тема, остается качественно неизменным. Автор осуществляет не развитие, а именно развёртывание музыкального материала, он утверждает исходный образно-интонационный тезис путём его многократного повторения.

Такое развитие (точнее, развёртывание) образно-интонационного материала, осуществляемое на основе многократного повторения перемещающейся из одного голоса в другой музыкальной темы, полностью соответствует механистическим представлениям, абсолютизирующим движение-перемещение. Фуга напоминает чётко отлаженный часовой механизм, все составляющие которого хорошо «подогнаны» друг к другу и находятся в непрерывном движении. Можно утверждать, что в фугированных композициях XVII–XVIII столетий, основанных преимущественно на имитационно-контрапунктических приёмах развития, преобладает механистический подход к организации процесса развёртывания центрального образно-интонационного «тезиса». В этом и состоит своеобразие искусства барокко: на протяжении всех стадий своего звукового существования исходный художественный образ сохраняет свою качественную определённость.

Как отмечает Б. В. Асафьев, «строгая система “выведения” всей музыки фуги из монотематизма, вообще “дедуктивность” фуги и родственных ей форм позволяют рассматривать эту преднамеренность как отрицание внутреннего развития» [1, с. 232].

Не только фуга, но и барочная музыка в целом демонстрирует подобное понимание музыкального развития – это движение без продвижения, которое более точно характеризуется термином «развёртывание» музыкального материала. Поэтому образы барочных произведений всегда остаются самотождественными, что свидетельствует об отсутствии у мастеров барокко интереса к качественным образно-тематическим трансформациям. Неизменность музыкальных образов барокко обеспечивается соответствующими методами работы с музыкальным материалом. К их числу относятся имитация, контрапункт, варьирование. Суть этих методов – точное или варьированное повторение исходного интонационно-тематического материала, исключающее возможность изменения качества первоначального музыкального образа. Преобладание названных методов обеспечивает музыке барокко возможность создавать величественные вневременные образы, которые можно трактовать и как образы вечной Вселенной, и как образы вечности Бога.

Говоря о неоспоримых успехах естествознания XVII–XVIII столетий, нельзя забывать о том, что религиозное сознание в достаточной мере сохраняло свой высокий авторитет. Вечность Бога и его обители – небесного мира – интересовали человечество не в меньшей степени, чем непрерывное круговращение планет. При этом вечность мира небесного и непрерывность вращательного движения планет составляли в сознании человечества парадоксальное единство: это был целостный мир, которым теперь управляли единые для всех его уровней законы. «И мир небесный, и мир земной оказались подвластны одним и тем же физическим законам, так что между ними исчезли прежние четкие разграничения» [8, с. 228]. Пантеистическая идея отождествления Бога и природы устранила из общественного сознания традиционное для предшествующей эпохи противопоставление двух миров. Поэтому, указывая на единство божественного и материального начал, Декарт писал, что через посредство «природы, взятой в ее целом» он познаёт «не что иное, как самого Бога или же установленную им связь сотворённых вещей» (цит. по: [7, с. 35]).

В свете вышесказанного можно утверждать, что господствующие в общественном сознании концепции времени-круговорота и времени-

прямой составляли парадоксальное единство со средневековой концепцией времени-вечности. Органичность сосуществования трех названных концепций времени в общественном сознании XVII–XVIII столетий обеспечивалась характерным для них отрицанием возможности качественных преобразований. Так, абсолютизируя движение, Декарт утверждал, что «Бог продолжает сохранять всё сотворённое им в том же самом виде» [2, с. 199]. Тем самым он полностью исключал возможность качественного изменения находящихся в постоянном движении объектов, а значит, сообщал этим объектам качество вечности. Этот аисторизм, характерный для мировоззрения Декарта, как отмечалось выше, присутствует и на уровне общественного сознания эпохи, и в искусстве барокко. Об этом свидетельствуют величественная статика образов барочной музыки, их неизменность и самотождественность, отрицающие возможность качественных преобразований. Примером могут служить вышеназванные музыкальные сочинения, имеющие в своей основе принцип зеркальной симметрии, то есть движение по кругу: «Круговое решение композиции... соотносится с важнейшим архитектурным принципом у Баха – зеркальной симметрией, олицетворяющей в эстетике позднего барокко связь небесного и земного» [5, с. 99]. Прямым результатом следования принципу зеркальной симметрии был образ природного круговорота, опосредованным – образ времени-вечности.

Еще более ярким примером синтеза различных представлений о движении и, соответственно, протекании времени являются барочные полифонические вариации – вариации на *basso ostinato*. Как известно, основу этой музыкальной формы составляет многократное повторение в нижнем голосе неизменного исходного напева, на фоне которого звучат свободно варьируемые верхние голоса. Такое настойчивое многократное возвращение остинатной темы («упорного баса») позволяет говорить о стремлении создать образ вечности. Именно этот образ представляется в данном случае абсолютно уместным, поскольку форма полифонических вариаций характерна для жанров пассакалии и чаконны – тех старинных танцев, которые воссоздают образ траурного шествия – движения в вечность. В то же время непрерывное варьирование, осуществляемое в верхних голосах, вызывает ассоциации с круговращением: на образ вечности накладывается образ времени-круговорота. Представленное в полифонических вариациях единство неизменного и изменчивого, постоянного и подлежащего варьированию свидетельствует о том, что в данном случае средствами

музыки создается образ единства двух концепций времени – вечности и круговорота, то есть звуковая картина единства двух миров – мира небесного и мира земного.

Ещё один значимый формообразующий принцип таких вариаций – постепенное нарастание плотности фактуры или тембрового многообразия (если вариации исполняются оркестром) с неуклонным нагнетанием интенсивности звучания: от сдержанного *piano* до предельно интенсивного – *fortissimo*. Эти средства позволяют музыке создать необычайно «зримый» образ приближающегося и надвигающегося на слушателя шествия, то есть движения в пространстве и во времени по прямой. Названные формообразующие принципы позволяют утверждать, что вариации на *basso ostinato* синтезируют все три концепции времени, отвечающие принципам механицизма: время-круговорот, время-прямая и время-вечность существуют здесь в неразрывном единстве.

Таким образом, музыкальное искусство барокко можно понимать как своеобразный звуковой образ механистических представлений о движении как кругообразном или прямолинейном перемещении, которое никак не сказывается на качестве движущихся объектов, что соответствует преобладающим в общественном сознании XVII–XVIII столетий концепциям времени (вечности, круговорота, прямой). Представленное в искусстве барокко понимание музыкального развития, отсутствие в его образном строе ярких образных трансформаций соответствуют научным предпочтениям данной эпохи, ориентированным на изучение законов пространственного перемещения физических тел – законов механики. Аисторизм музыкального барокко можно квалифицировать как своеобразную художественную аналогию мировоззренческого механицизма, что указывает на единонаправленность эволюции рационального и художественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Декарт Р. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. 656 с.
3. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 322 с.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
7. Соколов В. Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 8–76.
8. Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН-Пресс, 1995. 444 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. Новосибирск: Наука, 1993. Т. 1. 591 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process]. L.: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Dekart R. Sochineniya: v 2 tomakh [Works: in 2 vol.]. Moscow: Mysl' Press, 1989. Vol. 1. 656 p.
3. Druskin M. Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 382 p.
4. Livanova T. Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: v 2 tomakh [History of West European Music: in 2 vol.]. Moscow: Muzyka Press, 1983. Vol. 1. 696 p.
5. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. M.: Muzyka Press, 1994. 322 p.
6. Skrebkov S. Hudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 448 p.
7. Sokolov V. Filosofiya dukha i materii Rene Dekarta [R. Decart's Philosophy of Spirit and Matter]. Dekart R. Sochineniya: v 2 tomakh [Works: in 2 vol.]. Moscow: Mysl' Press, 1989. Vol. 1. P. 8–76.
8. Tarnas R. Istoriya zapadnogo myshleniya. M.: KRON-Press, 1995. 444 p.
9. Shpengler O. Zakat Evropy: v 2 tomakh [Decline of Europe: in 2 vol.]. Novosibirsk: Nauka Press, 1993. Vol. 1. 591 p.

•—————• **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО
И МЕХАНИЦИЗМ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ** —————•

В общественном сознании XVII–XVIII столетий сложилась механистическая картина мира. Представленные в музыкальном искусстве барокко методы музыкального развития и музыкальные формы соответствуют механистическому пониманию движения и концепциям

времени, преобладавшим в общественном сознании данной эпохи.

Ключевые слова: музыкальное искусство, барокко, механицизм, аисторизм, движение, время.

•—————• **THE BAROQUE ART OF MUSIC AND
MECHANICISM OF THE XVII–XVIIITH CENTURIES** —————•

It was the mechanistic picture of the world that was made up in the public consciousness of the XVII–XVIIIth centuries. Both the methods of the musical development and musical forms represented in the baroque musical art correspond to

the mechanistic interpretation of movement and conceptions of the time, prevailing in the public consciousness of the given epoch.

Keywords: musical art, baroque, mechanicism, ahistorism, movement, time.

Рыбинцева Галина Валериановна

кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
e-mail: GVRib@mail.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

