

А. А. ШИБИНСКАЯ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О ПРОГРАММНОЙ МУЗЫКЕ БАРОККО И ЕЕ ИСТОКАХ

Статья посвящена исследованию программной музыки эпохи Барокко. Рассматриваются истоки программности, которые восходят к сфере вокальной полифонии XIV–XVI веков. Первоначально программные сочинения представляли собой интабуляции – переложения вокальных пьес для сольного или ансамблевого инструментального исполнения, сохраняющие заголовок пьесы-первоисточника. Таковы пьесы английских верджиналистов, французских композиторов-лютнистов (конец XVI – первая половина XVII века). Источниками программных пьес были мадригалы, народные популярные песни, вокальные баллады. Композиторы, делая переложения этих сочинений, заимствовали заголовки вокальных оригиналов для своих инструментальных миниатюр. Сочинения представлены в многообразии жанров – от миниатюр до крупных циклических форм. К начальному этапу формирования программности в инструментальной музыке можно также отнести образцы сборников XVII века, имеющих общее название. Безусловно, это еще не подлинная программная музыка, поскольку пьесы, включа-

емые в сборник, относились к разным жанрам и не были связаны единой сюжетной линией, однако композиторы считали нужным присвоить собранию общее имя. Достаточно много подобных образцов встречается в творчестве французских композиторов-лютнистов. Постепенно в творчестве композиторов разных национальных школ эпохи Барокко очерчивается круг излюбленных тем программных сочинений. К ним относятся темы природы, образы живых существ, пьесы-посвящения, характеристические портреты дам, а также выделяется особый тип программы – баталии. Во второй половине XVIII столетия в творческом наследии немецких авторов встречаются также крупные программные произведения духовного содержания. Эпоха Барокко – важный этап в формировании и развитии программной музыки. Оформившиеся в этот период типы и виды программ будут представлены и в последующие эпохи.

Ключевые слова: программная музыка, Барокко, интабуляции, баталии, цикл, пьесы-посвящения, времена года, истоки программности.

Для цитирования: Шибинская А. А. О программной музыке Барокко и ее истоках // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 36–42.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13005>

A. SHIBINSKAYA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

ABOUT BAROQUE PROGRAMME MUSIC AND ITS ORIGINS

The article is devoted to the study of programme music of the Baroque era. The origins of the phenomenon, which go back to the sphere of vocal polyphony of the 14th – 16th centuries, are considered. Initially, program compositions were intabulations – arrangements of vocal pieces for solo or ensemble instrumental performance, preserving the title of the original piece. These are the plays of English virginalists and French lutenist composers (the end of the 16th – first half of the 17th century). The sources of the programme pieces

were madrigals, popular folk songs, and vocal ballads. Composers, making arrangements for these compositions, borrowed the titles of vocal originals for their instrumental miniatures. Compositions are presented in a variety of genres – from miniatures to large cyclic forms. Examples of collections of the 17th century, which have a shared name, can also be attributed to the initial stage in the formation of programme instrumental music. Of course, this is not genuine programme music, since the pieces included in the collection belonged to different

genres and were not connected by a single storyline, however, the composers considered it necessary to give the collection unifying name. Quite a lot of such examples are found among the works of French composers-lutenists. Gradually, in the music of composers of different national schools of the Baroque era, a range of favorite themes of programme compositions is outlined. These include themes of nature, images of living creatures, dedicated pieces, characteristic portraits of ladies, and a special type of programme – military. In the second half of the

18th century in the creative heritage of German authors we find large programme works of spiritual content. The Baroque era is an important stage in the formation and development of programme music. The types and kinds of programmes that were formed during this period will be implemented in subsequent epochs.

Key words: programme music, baroque, intabulations, military art, cycle, dedicating music, the seasons, the origins of programme music.

For citation: Shibinskaya A. About Baroque programme music and its origins // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 36–42.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13005>

Программная музыка – область, которая, казалось бы, получила широкое освещение в музыкознании: ей посвящены многочисленные работы, включая статьи, монографии, диссертации. Однако существуют примечательные страницы, которые менее известны; к ним принадлежит и программная музыка эпохи Барокко. Первое определение программности, как известно, было сформулировано не в XVIII, а лишь в XIX веке и принадлежит композитору Ф. Листу: «Программа – изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты» [1, с. 285]. Однако задолго до появления листовского постулата именно творцы эпохи Барокко внесли свой немалый вклад в формирование программной музыки. Цель данной статьи – выявить истоки программной музыки, выделить основные типы программ, встречающиеся в инструментальной музыке Барокко.

Несмотря на то, что музыкальное искусство XVII века ознаменовало зарождение и развитие «чистых» инструментальных жанров и форм – сонаты, сюиты, концерта, область программной инструментальной музыки того времени представляет достаточно разнообразную панораму образов и их жанровых претворений.

Первые случаи такого рода программности восходят к Античному искусству. Назовем хрестоматийный пример: пифийский инструментальный ном Сакада «Битва Аполлона с драконом Пифоном». Истоки же программной музыки эпохи Барокко связаны с вокальной по-

лифонией XIV–XVI веков (прежде всего светской, но также и духовной). В каком смысле можно говорить о наличии программности в музыке того времени? Прежде всего, это инструментальные сочинения с конкретными заголовками. Наиболее ранние образцы содержатся в итальянских и французских сборниках, представляя собой интабуляции – переложения вокальных пьес для сольного или ансамблевого инструментального исполнения. Заголовок интабуляции сохраняет название вокальной пьесы-первоисточника; именно он оказывается программой (вербально выраженным характером содержания инструментального произведения).

Самые ранние образцы интабуляций встречаются в середине XIV века. Уже в первом известном рукописном источнике клавирной музыки¹ – «Робертсбриджском кодексе» – содержатся три переложения мотетов для органа². Несколькими десятилетиями позже датируется другая рукопись – «Кодекс из Фаэнцы», памятник итальянской клавирной музыки начала XV века. Сборник содержит 47 пьес, подразделяемых на две категории: литургическая органная музыка (двухголосные обработки григорианских песнопений) и интабуляции светских полифонических сочинений – баллад Г. де Машо, мадри-

¹ Имеется в виду музыка для клавишных инструментов, в данном случае – для органа.

² Рукопись получила название от Робертсбриджского аббатства. По-видимому, она имеет французское происхождение. Источник представляет собой несколько нотных листов, вплетенных в конце рукописного собрания. На этих листах записаны три танца (эстампи) и три интабуляции мотетов (название второго мотета – «Tribum quem non abhoruit») [2, с. 227–228].

галов Я. да Болонья, баллат Ф. Ландини и др. [3, с. 3]. Как видно, переложения уже в этот период отличаются разнообразием жанров.

В период Высокого Возрождения (XVI в.) широкой известностью славились мадригалы. При этом многие из них были особенно востребованы в лютневом репертуаре: так, до наших дней дошли 17 интабуляций мадригала Жака Аркадельта (1507–1568) «Quando io penso al martire», вплоть до XVII века появлялись переложения (20 вариантов) мадригала «Anchor che con partite» Ч. де Роре (1515–1565); насчитывалось 16 инструментальных обработок мадригала «Io mi son giovinetta» А. Феррабоско (1543–1588) и др. Популярность названных мадригалов XVI века объясняется «удобным и компактным расположением голосов, что облегчало исполнение их на лютне» [2, с. 268].

В конце XVI века выдвигается плеяда английских верджиналистов, представителей инструментальной клавирной музыки Англии. Среди них – У. Берд (1538–1623), Дж. Булл (1562–1628), О. Гиббонс (1583–1625), П. Филипс (1560–1628), создавшие внушительное количество пьес с программными заголовками. Сочинения подобного рода также представляют собой переложения вокальных произведений композиторов-предшественников. Например, в главном памятнике клавирной английской музыки – «Фицуильямовой верджинальной книге» («Fitzwilliam Virginal Book») – содержатся переработки мадригалов «Amarilli, di Julio» Дж. Каччини (1551–1618), «Bon Jour mon Cueur» О. Лассо (1532–1594), «Tirsi» Л. Маренцио (1553–1599), выполненные П. Филипсом.

Источниками программных пьес верджиналистов были не только мадригалы, но и популярные народные песни, вокальные баллады. Композиторы, осуществляя переложения этих сочинений, заимствовали заголовки вокальных оригиналов для своих инструментальных миниатюр. В «Фицуильямовой верджинальной книге» насчитывается более 30 образцов таких переложений: «Go from my window» («Отойди от моего окна») Т. Морли, «John, come kiss me now» («Иди, поцелуй меня, Джон»), «Fortune» («Фортуна») У. Берда и др.

К начальному этапу формирования программности в инструментальной музыке можно также отнести некоторые сборники XVII века, снабженные общим названием. Безусловно, это еще не подлинная программная музыка, поскольку пьесы, включаемые в подобные сборники, относились к разным жанрам и не были связаны единой сюжетной линией, однако композиторы считали нужным присвоить тому или

иному собранию некое заглавие. Достаточно много подобных образцов встречается в творчестве французских композиторов-лютнистов – например, «Риторика богов» Дениза Готье (1603–1672). Позднее появляются заголовки и к отдельным пьесам внутри сборников (лютневые пьесы «Завещание», «Утешение» того же Д. Готье). При этом в сборниках представлены пьесы разных жанров – танцевальных (паваны, сицилианы) и нетанцевальных (прелюдии, фантазии).

Во Франции зарождение программной музыки происходило параллельно с формированием жанра танцевальной сюиты. В последних также встречались аналогичные заголовки, присылаемые отдельным танцам (например, куранты Д. Готье «Плакса», «Возлюбленная Клеопатра»). В дальнейшем названия присваивались и другим танцам сюиты: характерные образцы – аллеманда «Страдающая», сарабанда «Юные Зефиры», павана «Беседа богов» Жака де Шамбоньера (1601–1672) [4, с. 12].

Итак, первые программные сочинения не являлись специально созданными инструментальными композициями, но представляли собой обработки популярных вокальных пьес XIV–XVI веков.

Иные типы программ, которые встречаются в барочных произведениях, также уходят корнями в творческую практику эпохи Ренессанса. Яркий тому пример – пьесы-посвящения королевским особам. Выдающийся композитор второй половины XV – начала XVI веков Жоскен Депре (1450–1521) посвятил мессу «Hercules, dux Ferrariae» («Геркулес, властитель Феррары») своему покровителю – герцогу Феррары Эрколе I д'Эсте. Подобные сочинения, относящиеся преимущественно к танцевальным жанрам, встречаются в творчестве английских верджиналистов – павана «Лорд Кентербери», павана «Лорд Стратфорд» Томаса Томкинса (1572–1656), павана и гальярда «Лорд Солсбери» О. Гиббонса, «Хроматическая павана и гальярда королевы Елизаветы», павана «О, мой лорд Ламли» Дж. Булла, «Королевская аллеманда» У. Берда.

Именно в эпоху Барокко формируется особый тип программы и соответствующий жанр, именуемый баталией. Так принято было называть пьесу, посвященную военным сражениям и одержанным победам. Истоки баталий также связаны с вокальной музыкой XVI столетия. Среди наиболее известных вокальных «битв» назovem четырехголосную шансон Клемана Жанекена (1485–1558) «Битва» («La guerre»), написанную в 1515 году. Инструментальные «битвы», создан-

ные в период раннего Барокко, принадлежали перу прославленных композиторов: таковы соната «La Vittoria trionfante» («Триумф победы») и симфония «La gran battaglia» («Великая битва») М. Учеллини (1603–1680), большая клавесинная сюита У. Берда «The Battle» («Битва»). В последней были объединены 12 частей с программными названиями, отчасти запечатлевающими некое сюжетное развитие в цикле (1. Солдатская присяга. 2. Марш пехоты. 3. Марш конницы. 4. Трубы. 5. Ирландский марш. 6. Волянка. 7. Флейта и барабан. 8. Наступление. Фанфары. Подкрепление. 9. Погребение мертвых. 10. Моррис. 11. Солдатский танец. 12. Отбой).

Программы инструментальных баталлий, безусловно, оказывали воздействие на музыкально-языковые особенности конкретных пьес. Как правило, это были звукоизобразительные эффекты, призванные запечатлеть стремительные перемещения войск, пушечные и ружейные выстрелы, праздничную разноголосицу триумфальных шествий и др.

Отдельная группа программных пьес в эпоху Барокко была связана с воспроизведением характерных тембров различных музыкальных инструментов («Тамбурин» Ж. Ф. Рамо, вышеупомянутые «Волянка», «Флейта и барабан» У. Берда и др.).

Особой популярностью у композиторов, принадлежавших к различным национальным школам, пользовались темы природы и образы живых существ, которые также были представлены в вокальном творчестве композиторов-предшественников. Достаточно упомянуть шансон К. Жанекена «Пение птиц», «Пение соловья», «Жаворонок», фроттолу «Сверчок» Ж. Депре и др.

Среди итальянских композиторов XVII века к этой теме обращались Карло Фарина (1600–1639), сочинивший пьесы «Кошка», «Курица», «Собака» для струнного ансамбля; Бернардо Паскуини (1637–1710) – скерцо «Кукушка»; Джироламо Фрескобальди (1583–1643) – Каприччио на «Ку-ку» (1624). Образы живой природы нередко встречались и в пьесах немецкого композитора Генриха Бибера (1644–1704); среди его любимых «персонажей» были все те же «Кукушка», «Кошка», «Курица и петух», «Лягушка». В подобных пьесах использовались различные средства и приемы звукоизобразительности – трели, переклички повторяющихся кратких мелодических оборотов. В творчестве Алессандро Польетти (1620–1683) также присутствовало подобное сочинение – «Канцона на крики курицы и петуха» [5, с. 522], и этим не исчерпывался интерес композитора к «птичьей» теме, о чем будет сказано далее.

Композиторы рубежа XVII–XVIII веков – представители музыкального искусства позднего Барокко – развивают сферу программности, экспериментируя с жанрами, формами и различными типами программ. Отметим, что авторов по-прежнему привлекают образы природы и живых существ; так, в творчестве французских клавесинистов встречается внушительное количество подобных миниатюр: «Щебетание», «Бабочки» Ф. Куперена (1668–1733), «Кукушка» Л. Дакена (1694–1772), «Курица», «Переключка птиц» Ж. Ф. Рамо (1683–1764). Популярными у барочных композиторов становятся и темы охоты, сценки из крестьянской жизни (пьесы «Жнецы», «Сборщики винограда» Ф. Куперена).

Кроме того, у французских композиторов появляются многочисленные характеристические пьесы-портреты. Здесь, по-видимому, сказывается влияние оперы и балета, расцвет которых в Италии и Франции приходится на XVII – начало XVIII века. Упомянем лишь несколько примеров: Ж. Ф. Рамо – «Дофина», «Цыганка»; Ф. Куперен – «Султанша», «Страждущая», «Шалунья», «Льстивая», «Страстная», «Лукавая», «Принцесса чувств». Сам Куперен отзывается о заглавиях такого рода: «Сочиняя эти пьесы, я всегда имел перед собой какой-нибудь объект... Следовательно, названия соответствуют моим идеям. Подобные пьесы являются своеобразными портретами...» ([цит. по: 6, с. 96]).

До сих пор речь шла о пьесах-миниатюрах, однако во второй половине XVII – начале XVIII веков создаются и крупные циклические программные сочинения, среди которых – произведения и духовного, и светского содержания.

По крайней мере, три крупных цикла этого периода посвящены вечной теме времен года – циклы фантазий-сюит «The seasons» («Времена года», 1659), «The Months» («Месяцы», 1666) английского композитора Кристофера Симпсона (1602 или 1606–1669), явившегося первооткрывателем данной темы в инструментальной музыке, и цикл из четырех скрипичных концертов «Le quattro stagioni» («Четыре времени года», 1723) итальянского композитора Антонио Вивальди (1678–1741). Типы программ в этих сочинениях различны. Программность в циклах К. Симпсона имеет обобщенный характер: общее название циклического произведения дополняется заглавиями его частей. Вивальди же не ограничивается одним лишь названием или подзаголовком. Каждому концерту он предпосылает сонет – не только в качестве эпиграфа к последующему музыкальному материалу, но и с целью детального раскрытия содержания музыки. При этом автор снабжает нотный текст специальными ремарками, конкретизирующими сюжет. Вообще

же вклад А. Вивальди в историю программной музыки не ограничивается «Временами года». Композитором создано внушительное количество программных концертов для различных инструментов, например, концерт для флейты op. 10 № 3 «Il gardellino» («Щегленок»), концерты для скрипки «La pastorella» («Пастушка»), «Есо» («Эхо»), «Il favorito» («Фаворит»), «Il risposo» («Отдых») и др.

Эффектные крупномасштабные сюиты представлены в творчестве упоминаемого выше итальянского композитора А. Польетти. Такова, в частности, клавирная сюита «Соловей», поражающая своими масштабами, жанровым и содержательным разнообразием ее многочисленных частей. В другом крупном программном сочинении А. Польетти – клавирной сюите «На восстание в Венгрии» – все части объединены заявленной остроактуальной темой, перекликающейся с реальными событиями антигабсбургского восстания 1670 года³. Программные заголовки, предшествующие каждой из восьми частей сюиты, раскрывают последовательно развертываемую сюжетную линию произведения.

В первой половине следующего столетия, в 1724–1725 годах, Ф. Куперен опубликовал два крупных произведения с посвящениями известным композиторам – Жану-Батисту Люлли и Арканджело Корелли⁴. Первое из них – «Апофеоз Люлли» – масштабное сочинение, которое состоит из 14 пьес с программными названиями, поясняющими запечатлеваемый аллегорический сюжет (1. Люлли в Елисейских полях, концер-

³ Оба произведения подробно рассмотрены Т. Ливановой. В клавирной сюите «Соловей» сочетаются жанры старинной органной традиции (токата и канциона), основные танцы клавирной сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), ария с вариациями и ряд полифонических пьес под названием «Ричеркар Соловья». Цикл завершается виртуозным «Подражанием маленькой птичке». Как отмечает Т. Ливанова, «по-видимому, эти последние пьесы производили в свое время наиболее сильное впечатление, вследствие чего вся сюита получила название “Соловей”» [5, с. 522]. Сюита «На восстание в Венгрии» открывается фугой, после которой следует аллеманда с подзаголовком «La prisonnie» («Заключение в тюрьму»). После аллеманды звучат традиционные части сюиты: куранта («Процесс»), сарабанда («Приговор»), жига. Следующая часть, не связанная с танцевальной сюитой, носит название «Le decapitation» («Обезглавливание», «Казнь»). Далее исполняются похоронная пассакалья и финал цикла – «Колокола. Реквием» [там же, с. 523].

⁴ Произведения с посвящениями великим музыкантам встречаются и в творчестве композиторов Ренессанса – например, Жоскен Дебре сочинил в честь умершего Йоханнеса Окегема скорбно-возвышенный «мемориальный» мотет («Плач памяти Окегема»).

тирующий вместе с блаженными тенями музыкантов. 2. Ария для тех же персонажей. 3. Полет Меркурия в Елисейские поля, предупреждающего, что туда спускается Аполлон. 4. Аполлон, который пришел предложить Люлли свою скрипку и свое место на Парнасе. 5. Подземный ропот, производимый современными Люлли авторами. 6. Жалобы тех же авторов, исполняемые на флейтах или скрипках. 7. Вознесение Люлли на Парнас. 8. Сухой и суровый прием, оказанный Люлли со стороны Корелли и итальянских муз. 9. Благодарность Люлли Аполлону. 10. Аполлон убеждает Люлли и Корелли, что объединение французских и итальянских вкусов должно послужить совершенствованию музыки. 11. Люлли играет тему, а Корелли – аккомпанемент. 12. Корелли, в свою очередь, играет тему, которой Люлли аккомпанирует. 13. Мир на Парнасе воцарился на условиях, выдвинутых французскими музами. 14. Порывистое движение).

Второе крупное программное сочинение Ф. Куперена – «Парнас, или Апофеоз Корелли» (1725) – состоит из семи частей с программными заголовками, как и в первом случае, поясняющими сюжетную линию.

Среди многочисленных сочинений немецкого композитора Георга Муффата (1653–1704) также встречаются крупные программные циклические сочинения, например, сборник «Florilegium primum», в который входят семь оркестровых сюит с программными названиями, и сборник «Florilegium secundum», включающий четыре сюиты. Первая из них имеет название «Благородная молодежь», вторая – «Счастливая поэзия», и т. д. Кроме того, Г. Муффат – автор 12 concerti grossi с программными заглавиями (например: концерт № 2 – «Сердце бодрствует», концерт № 6 – «Кто?», концерт № 8 – «Коронация Августа» и пр.).

Программным считается и знаменитое «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха. Произведение, созданное в 1703–1706 годах, было посвящено отъезду Иоганна Якоба Баха в Швецию, на военную службу к Карлу XII. Каприччио состоит из шести частей с программными заголовками, последовательно очерчивающими сюжетную канву слитно-циклической композиции⁵.

⁵ 1 часть (ариозо) – «Ласковые увещания друзей, чтобы удержать его от путешествия»; 2 часть (фугато) – «О различных казусах, которые могут с ним приключиться на чужбине»; 3 часть (пассакалья) – «Всеобщая скорбь друзей»; 4 часть (сарабанда) – «Приходят друзья и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним»; 5 часть – «Ария почтальона»; 6 часть – «Фуга в подражание рожку почтальона» [7, с. 104].

Назовем и некоторые программные сочинения, связанные с духовной тематикой и встречающиеся преимущественно в творчестве немецких композиторов. Например, программным является цикл сонат Иоганна Кунау (1660–1722) «Музыкальное представление некоторых библейских историй в 6 сонатах для клавира» (1700). Его программа не ограничивается предположаемыми заголовками ко всем упомянутым сонатам: в предисловии к изданию композитор, обладающий несомненным литературным талантом, приводит развернутый сюжет каждой «библейской истории», а также разъясняет свой замысел, уточняет изобразительные детали в процессе их музыкального воплощения и т. д. В качестве программ И. Кунау избирает весьма драматичные библейские сюжеты: 1. Битва Давида с Голиафом; 2. Исцеление Саула с помощью музыки; 3. Свадьба Иакова; 4. Смертельно больной и вновь исцеленный Езекия; 5. Гедеон – спаситель народа Израиля; 6. Смерть и похороны Иакова [8, с. 152]. Кроме того, во второй сонате даны программные подзаголовки к каждой части.

На библейский сюжет написан и цикл из 15 сонат для струнных и basso continuo Г. Бибера

«Тайны коронования Богоматери» (1676). Каждая соната посвящена определенному событию из жизни Девы Марии, и таким образом последовательно раскрывается ее жизненный путь от «Благовещения» (соната № 1) до «Коронования» (соната № 15). Завершается указанный цикл сонат пассакалей для скрипки соло «Ангел Хранитель».

Итак, эпоха Барокко предстает важным этапом в формировании и развитии программной музыки, истоки которой наблюдаются в вокальной светской и духовной музыке XIV–XVI веков. Значительное количество программных инструментальных сочинений позволяет выделить несколько типов программ, встречающихся в инструментальных сочинениях композиторов этого периода: поэтизация образов, связанных с земной жизнью (темы природы, образы живых существ, характеристические портреты дам, баталии); мифологизация искусства (посвящения великим композиторам); программы религиозно-библейского типа. Мы полагаем, что авторы последующих периодов музыкальной истории не прошли мимо этого богатого опыта композиторов эпохи Барокко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Герольд» // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 271–349.
2. Голдобин Д. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008. 800 с.
3. Копчевский Н. О клавирной музыке Италии и Франции // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 3–9.
4. Сысоева Ал. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1993. 24 с.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. пособие: в 2 т. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
6. Хохлов Ю. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
7. Кириенко И. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»: программное сочинение в контексте синтеза искусств // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики (Тамбов). 2014. № 11. С. 103–106.
8. Остроумова Н. Иоганн Кунау: Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. М.: Прест, 2003. 208 с.

REFERENCES

1. *List F.* Berlioz i ego simfoniya «Garol'd» [Berlioz and his Harold Symphony]. List F. Izbrannye stat'i [Featured Articles]. Moscow: Muzgiz, 1959. Pp. 271–349.
2. *Goldobin D.* Intabulyatsiya vokal'noj polifonii v instrumental'noj muzyke Vozrozhdeniya i ranne-go Barokko [The intabulyatsiya of vocal polyphony in instrumental music of the Renaissance and early Baroque]: PhD Thesis.: 17.00.02. Moscow, 2008. 800 p.
3. *Kopchevskij N.* O klavirnoj muzyke Italii i Francii [About the clavier music of Italy and France]. Klavirnye p'esy zapadnoevropejskikh kompozitorov 16–18 vv. [Clavier Pieces by Western European Composers of the 16th – 18th centuries] Moscow: Muzyka, 1977. Vyp. 3. Pp. 3–9.
4. *Sysoeva Al.* Programmnost' v instrumental'noj muzyke Barokko: problemy tipologii nacional'nyh shkol [Programme in Baroque instrumental music: problems of the typology of national schools]: extended abstract of the PhD dis.: 17.00.02. Moscow, 1993. 24 p.
5. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda: Tom 1. Po 18 vek. Izd. 2. [The history of Western European music until 1789. Volume 1. By the 18 century]. Ed. 2. Moscow: Muzyka, 1983. Vol. 1. 696 p.
6. *Hohlov Yu.* O muzykal'noj programmnosti [About musical programme]. Moscow: Muzgiz, 1963. 148 p.
7. *Kirienko I.* «Kaprichchio na ot'ezd vozlyublennogo brata»: programmnoe sochinenie v kontekste sinteza iskusstv [Capriccio for the Beloved Brother's Departure: A Composition in the Context of Synthesis of Arts]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: Voprosy teorii i praktiki (Tambov) [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice (Tambov)]. 2014. No. 11. Pp. 103–106.
8. *Ostroumova N.* Iogann Kunau: Zhizn' i tvorchestvo muzykanta epohi barokko [Johann Kunau. The life and work of the Baroque musician]. Moscow: Prest, 2003. 208 p.

Шибинская Анастасия Александровна

аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lkjl2015@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-2310-967X

Anastasia A. Shibinskaya

Postgraduate student at the Department of Theory of Music and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lkjl2015@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-2310-967X