

Сейченко в музыке: искусствоведческий и философско-культурологический аспекты

Аннотация. В статье рассматривается проблема сочетания и совмещения различных стилистических пластов (имеющих собственное философско-культурологическое содержание) в европейской музыке XVII – 1-й половины XVIII в. (традиционно определяемую в музыковедении как «эпоха барокко»). Рассматриваются связи музыкального искусства с синхронными явлениями в других сферах искусства. В качестве рабочего термина, определяющего эпоху, автором предлагается концепт «Сейченко».

Ключевые слова: Сейченко, барокко, рококо, классицизм, предромантизм, Ренессанс, ренессансный реализм

«Сейченко (*итал.* seicento, буквально – шестьсот), принятое в итальянском языке наименование XVII в.; применяется для условного обозначения художественной культуры Италии XVII в.» [4, с. 222]. Как видим из определения, данный термин применяется исключительно по отношению к итальянской культуре, и только к ней (впрочем, в искусствоведческих публикациях на данную тему постоянно подключаются материалы об искусстве Испании, Франции и Нидерландов того времени). Для нас важно, что рамки использования термина «Сейченко» никогда не включают в себя музыковедение. Применительно к последнему по отношению к реалиям XVII и 1-й половины XVIII в. традиционным стал концепт «барокко». То есть, согласно данному подходу (воспринимаемому как аксиоматический), музыка рассматриваемого исторического периода – это барокко, и только барокко. Насколько, однако, данная концепция соотносится с фактами? И насколько она именно может восприниматься аксиоматически?

В свое время классик немецкой философии XX века Эрнст Трельч определил традицию как элемент статики в процессе динамики. Переводя данное высказывание в русло привычных понятий, можно сформулировать так: традиция – это не что-то вечное, а некий относительный «участок стабильности» в мире постоянного движения (гераклитовский «панта рей») и неизменной диалектики «бифуркаций» и «флуктуаций». И еще стоит вспомнить известную максиму Карла Поппера: наука начинается там, где можно отвергнуть концепцию (Поппер, как известно, определил данный подход как «фальсификационизм») [5, с. 337–339]. По мысли Поппера, претензия на неревизуемость той или иной концепции означает переход с поля науки на поле религии – именно последняя всегда претендует на «вечное».

Представляется, что «бароккоцентрическая» концепция музыкальной культуры XVII–XVIII вв. страдает односторонностью и имеет только одну ценность – крепость устоявшейся традиции. Вопросы возникают сразу при более внимательном рассмотрении фактологического положения дел. Во-первых, при тиражировании традиционного подхода возникает разрыв между музыковедением и остальным искусствоведением (поскольку применительно к литературе и изобразительному искусству исследователи приходят к совершенно иным выводам); во-вторых, музыковедческая традиция игнорирует аспекты философского и культурологического характера (что тоже традиционно – и такая ситуация в музыкове-

* Дмитрий Владимирович Суворов, кандидат культурологии, доцент, лауреат писательской премии им. П. П. Бажова (г. Екатеринбург).

дении, как известно, далеко не вчера стала мишенью резкой критики со стороны М. Бахтина); в-третьих... и тут мы подходим к сердцевине проблемы.

Суть в том, что духовная и художественная культура XVII и 1-й половины XVIII в. имеет одну уникальную особенность – это сосуществование и взаимовлияние нескольких духовных и стилистических направлений, каждое из которых имело свой ярко выраженный и легко узнаваемый «хабитус». Подчеркиваю, данная ситуация смотрится как абсолютно уникальная: в предыдущие эпохи подобная «полистилистичность» могла проявляться только в виде постепенного перехода средневековья в Ренессанс, с неизбежными в таких случаях философскими и стилистическими напластованиями (по хорошо знакомому культурологам алгоритму перехода контркультуры в состояние господствующей культуры) и с существованием конкретных творческих фигур, сохранявших «инокультурные» пристрастия (Ян ван Эйк и Иероним Босх, в творчестве которых средневековые семантики весомее ренессансных), а также в виде неравномерности торжества Ренессанса в разных регионах Европы – общеизвестно, что Треченто (ранний Ренессанс) был имманентен только для Италии, а так называемое «Северное Возрождение» синхронно итальянскому Чинквеченто («Высокий Ренессанс»), но не Кваттроченто (XV век). В последующие века можно вспомнить вызревание сентиментализма и предромантизма в недрах классицизма (XVIII в.), а также сосуществование романтизма и постромантизма в XIX веке. Но все вышеописанное по масштабу явления не идет ни в какое сравнение с поистине уникальной ситуацией XVII и 1-й половины XVIII в. – здесь аналогом будет только еще более масштабная духовно-стилистическая амальгама XX века.

Встает вопрос о корнях данного явления, и они многократно описаны. Как известно, Сейченто, XVII век, – это начало Нового времени. Этот рубеж имеет множество демаркаций политического (первые буржуазные революции), экономического (постепенное вытеснение феодальных отношений капиталистическими), социального (вызревание новых социальных слоев и групп), духовного (борьба Реформации и Контрреформации), философского (рождение рационалистической и эмпирической философии науки), научного (кристаллизация классической «инвариантной» картины мира на основе фундаментальных научных открытий) характера (см: [1, с. 121–130]). Все это проходило через острейшие духовные и социальные конфликты, а также посредством внешне менее заметных, но семантически еще более значимых и драматических культурных трансформаций. Такая историко-социокультурная ситуация, создававшая колоссальное «поле высокого напряжения», была чрезвычайно плодотворна для интеллектуального и эстетического творчества – и совершенно не располагала к какой бы то ни было «унификации» (см: [8, с. 411–412]). К этому надо добавить неравномерность описываемых процессов в разных странах Европы, несинхронность смены границ стилей (создававшую «точки наплыва»), несовпадения статусов политико-экономического и духовно-культурного модусов.

При изучении и анализе художественных тенденций музыкальной культуры рассматриваемого периода, как представляется, необходимо «выполнить завет Бахтина» – преодолеть типичную для музыковедения «профессиональную самоизоляцию» и подключать к аналитическому аппарату данные культурологии и философии, а также литературоведения и искусствоведения (применительно к изобразительному искусству). Такое расширение дискурса позволяет включать музыкальную специфику в более широкую систему координат, синхронизировать имевшие место эстетические и культурные процессы, а также прояснить многие дискуссионные моменты. Надо отметить, что именно в музыковедческой области рассматриваемая тематика – сравнительно с другими областями искусствоведения – представляет дополнительные сложности для изучения, поскольку именно в

музыке стилистические рамки и границы зачастую размыты, а многие конкретные персоналии в эстетическом плане находятся на «пограничье». В данной статье предпринимается попытка внести ясность в рассматриваемую проблематику и произвести «эстетико-стилистическую демаркацию». В качестве рабочего концепта изучаемая эпоха будет определяться как «эпоха Сейченко». Итак...

Безусловно, в музыке XVII и 1-й половины XVIII в. барочная стилистика абсолютно доминирует. Если иметь в виду многократно отмечаемую антиномичность мировоззрения барокко, его драматическую и даже трагическую «разорванность», осознание мира как «раздора стихий» (удачный образ из пьесы Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна») (см: [6, с. 109–110]), преодоление и переосмысление «великой наивности» ренессансной мечты о грядущем «золотом веке», «полифоничность» мировосприятия и мироощущения (что констатировала М. Лобанова) [3, с. 25–29], своего рода «гамлетовский» алгоритм творческой философии («Гамлет» и вообще поздние трагедии Шекспира – квинтэссенция философии барокко в искусстве), – то надо признать: $\frac{3}{4}$ музыкального наследия рассматриваемой эпохи идеально вписываются в данную матрицу. Отсюда – и высочайшая планка драматизма музыкального барокко, ставшая своеобразной «визитной карточкой» всего направления. Причем философская «полифоничность» и «антиномичность» столь же идеально перетекают собственно в эстетику и даже в чисто музыкальную стилистику. Еще раз обратим внимание на наблюдение М. Лобановой о «полифоничности» барокко: общеизвестно, что одним из главных (и грандиозных) музыкальных открытий интересующего нас стиля стало рождение так называемой «полифонии свободного стиля» (в противовес «полифонии строгого стиля» Ренессанса) – что никак нельзя считать случайным... На макроуровне (включая и сугубо музыковедческие, и общекультурно-философские аспекты) – безусловно барочными авторами следует признать практически всю итальянскую школу оперы-*seria* (Ф. Кавалли, Дж. Каччини, А. Чести, Ст. Ланди, Дж.-Б. Легренци, А. Страделла, А. Скарлатти), всех итальянских композиторов того времени, специализировавшихся в основном на инструментальной музыке (А. Корелли, Дж. Фрескобальди, Дж. Торелли, Дж.-Б. Бассани, Т. Витали, А. Вивальди, Т. Альбинони, Ф. Верачини, Б. Марчелло, А. Марчелло, Ф. Джеминиани, П. Локателли, В. Манфредини, Ф. Дуранте, П. Нардини, Дж.-Б. Сомис), всю немецкую музыку XVII века (Г. Шютц, С. Шейдт, И. Г. Шайн, Г. Шейдеман, М. Преториус, И. Пachelьбель, Я. Фробергер, Г. Муффат, И. Кунау, Д. Букстехуде, Л. Кребс, Р. Кайзер, И. Маттезон), большую часть композиторов Восточной Европы (Г. И. Бибер, П. Вайвеновский, А. Михна, Я. Д. Зеленка, Б. Черногорский, Ю. Жарзевский, Ю. Жарзиньский, М. Мельчевский, С. Каприкорнус, И. Д. Хайнекен, И. Г. Шмельцер) – с кульминацией всего направления в 1-й половине XVIII века, в лице трех великих титанов немецкой музыки: Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. (Впрочем, как увидим, именно применительно к названной «великой троице» возникнут интересные «модуляции».)

Однако барокко, как уже отмечалось, – кардинальное, но далеко не единственное направление в музыке рассматриваемого хронологического отрезка европейской истории. Параллельно барокко в Европе (точнее, во Франции) развивался и вышел на первую позицию стиль рококо – с философских и общеэстетических позиций во многом альтернативный по отношению к барокко. Хотя искусствоведы XIX века имели тенденцию расценивать рококо как «подвид барокко» (или даже как высшую ступень последнего) [9, с. 32–36], такая точка зрения представляется неправомерной (хотя и не лишенной наблюдательности!): все-таки эстетическая самобытность культуры рококо (стремление к ясности и эстетизму – в противовес «полифоничности» барокко) и, прежде всего, философско-мировоззренческая «инаковость» (культуре рококо абсолютно чужд внутренний

трагизм и «гамлетизм» барокко) слишком бросаются в глаза. И эта «альтернативная культура» весьма ощутимо влияла на общеевропейские реалии – хотя бы потому, что рококо было «культурной интервенцией» Франции эпохи Ришелье и «короля-солнца», политического и культурного гегемона континента. Что интересно, именно в музыке стилистические границы барокко и рококо размыты – и, скажем, в «лирических трагедиях» Ж.-Б. Люлли или в скрипичных концертах и сонатах Ж.-М. Леклера можно констатировать превалирование именно барочных элементов. Но рококо отпраздновало свой ликующий триумф в так называемой «Школе французских клавесинистов» (Л. Дакен, Ж. Дандрие, Л. Н. Клерамбо, Ж. Шампион де Шамбоньер, и прежде всего – лидер школы Ф. Куперен «Великий», бывший также классиком французской оркестровой и ансамблевой музыки), а также во французской скрипичной и виолончельной музыке того времени (М. Маре, Р. Маре, А. Форкре, Ж. де Буамортье, Ж.-Б. Сенайе) и в операх Ж.-Ж. Кассанеа де Мондонвиля. «Французский стиль» оказался – даже на фоне поистине титанического взлета барокко – настолько «креативным», что оказал весьма ощутимое влияние на творчество последних титанов барочной эпохи; достаточно вспомнить многие страницы творчества И.-С. Баха (например, «Французские сюиты» для клавира, да и само частое обращение Баха – и Генделя! – к чисто французскому по генезису жанру клавирной и оркестровой сюиты), а также все творчество Телемана. Последнего, к слову, в СССР на страницах учебников музлитературы обвиняли в подражательности по отношению к французской рокайльной традиции. Это, разумеется, не так – но сам факт глубокого воздействия французского художественного опыта на творчество Телемана сомнений не вызывает.

Затем. Если рассматривать старт музыкального Сейченко (1-я треть XVII века), то мы обнаружим весьма мощное поле притяжения эстетики уходящего Ренессанса (момент, вовсе не экзотичный применительно к литературе того времени – достаточно вспомнить Лопе де Вегу, Кальдерона и раннего Шекспира). Этот момент – самый интересный и неожиданный, поскольку (по мнению большинства исследователей) разрыв между Ренессансом и барокко был едва ли не демонстративным. По точной констатации С. Скрёбкова, «в начале XVII века, в связи с рождением оперы, европейская музыка переживает радикальный перелом стиля. Более резкого, более стремительного изменения стиля, чем то, которое произошло в первой четверти XVII века, музыкальное искусство не знает и до сих пор... Склад многоголосия становится элементарно гомофонным, партия солиста в силу своей индивидуализированности резко выделяется на фоне гармонического сопровождения... инструментальная музыка начинает приобретать вполне самостоятельное значение. Все эти сдвиги в стиле оказываются подобными скачку через бездну» [7, с. 111]. Кроме того, С. Скрёбков справедливо отмечает смену основополагающего принципа интонационной организации музыки – от принципа переменности в эпоху Ренессанса (сменившего в свое время принцип остинатности, характерный для музыки Средневековья) к восторжествовавшему в Сейченко принципу централизующего единства (ставшему основным до конца XIX века) [Там же]. Но тот же С. Скрёбков замечает: «При всей радикальности изменений в стиле, разрыва в историческом развитии музыки не наступает» [Там же, с. 112]. И здесь кардинальным моментом, демонстрирующим поразительные «флуктуации» характерной полистилистичности Сейченко, является общеизвестная история рождения оперного жанра в рамках художественных исканий Флорентийской камераты на рубеже XVI–XVII вв. Как известно, это был типичный кружок ренессансного типа, состоявший из представителей разных видов искусств (и просто любителей, разделяющих идеи гуманизма); и сама первоначальная идея, повлекшая за собой столь грандиозные последствия, была сугубо ренессансной – возро-

дять древнегреческий театр во всей его творческой синкретичности. Как известно, античный театр был предельно условным искусством, базировался на мифологических сюжетах, а участники театрального действия сочетали сценическую речь, пение и танцы. Попыткой «реставрировать» античный опыт и были первые оперы, написанные Якопо Пери, – «Дафна» (1598 г., не дошла до нас) и «Эвридика» (1600 год, ставший официальной датой рождения оперы). Как и всё в практике Ренессанса, «ретроспективная» идея стала платформой для новаторства – вместо возрождения старого было создано новое... Опера Я. Пери была первым, почти еще ученическим опытом – а первым классиком оперного жанра суждено было стать Клаудио Монтеверди (которого – наряду с А. Корелли и Я. Свелинком – вообще можно считать первым музыкальным гением Сейченто). В высшей степени показательно следующее: по стилистике и жанровым предпочтениям Монтеверди всецело принадлежит эпохе Ренессанса (характерно, что Монтеверди был последним композитором, активно сочинявшим мадригалы; этот жанр, как известно, был настоящей музыкальной эмблемой эпохи Возрождения и ушел вместе с ней), а по обращению к опере (которая именно под пером Монтеверди приобрела свой современный вид) и по активному освоению упомянутых Скребковым стилистических новаций музыкального языка – Монтеверди уже прокладывает пути в барокко. То же самое касается и нидерландского мастера Я. Свелинка: в его вокальной музыке преобладают ренессансные, а в инструментальной – барочные элементы. Фактически именно Свелинк и Монтеверди, говоря словами О. Мандельштама, натурально склеили своей кровью позвонки двух столетий.

Есть и иной аспект музыкальной эстетики того времени, могущий вызвать параллели с уходящей ренессансной эпохой. В литературоведении известен концепт «ренессансного реализма» (обычно применяемого по отношению к творчеству Шекспира, Сервантеса и Лопе де Веги – если вспомнить феномен «малых голландцев» в живописи, то становится ясно, что искусствоведческие рамки данного явления могут быть расширены) [2, с. 25–32]. Для нас важно, что элементы реалистической эстетики (связывающей искусство с окружающей действительностью) были не чужды Сейченто. Проявлялась ли эта тенденция каким-либо образом в музыке? Проявлялась, и именно так, как обычно констатируют применительно к литературе: единого стилистического течения не образуют, но вполне явственно проявляют себя в персоналиях. Таковыми персоналиями являются уже упоминавшийся Г. Ф. Телеман, а также единственный британский классик Сейченто – Г. Перселл. Последний вообще так часто и настолько откровенно в своем творчестве обращался к элементам и художественным особенностям английской народной музыки (беспрецедентное явление для музыки XVII века!), что можно констатировать абсолютный эстетический выход композитора за рамки барокко (к которому Перселла традиционно причисляют). Да и созданный Перселлом жанр лирической оперы («Дидона и Эней») – явление совершенно невиданное для музыки того времени: показательно, что следующими образцами этого жанра будут «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Русалка» А. Дворжака и вся школа французской лирической оперы XIX века (Ш. Гуно, Ж. Массне, Л. Делиб, А. Тома, ранний Ж. Бизе). Что касается Телемана, то у него в большом числе инструментальных сочинений (которых, как известно, немецкий автор написал порядка двух тысяч!) открытым текстом используются фольклорные элементы музыки тех стран, где Телеман проживал в течение всей своей весьма активной жизни (Германия, Франция, Англия, Испания, Швеция, Речь Посполитая). Да и названия многих произведений Телемана – таких, как «Французские квартеты» или «Польский концерт» – говорят сами за себя... Данная тенденция свойственна не только двум упомянутым авторам: английское народное музыкальное начало заметно у позднего Генделя, а, скажем, «Кофейная кантата» И. С. Баха – вообще поразительный

пример не только реализма, но даже реалистической социальной сатиры в творчестве последнего титана барокко.

Но и этим не исчерпывается «радужная палитра» стилистики музыкального Сейченко. Как известно, во французской литературе XVII века тон задавал классицизм – художественное направление, в следующем (18-м) столетии ставшее доминирующим во всех видах искусства. Как мы сейчас увидим, музыка также не осталась безучастной к классицистским веяниям, причем именно в данном аспекте изумляет тот факт, что этот «предклассицизм» чисто музыкально проявляется именно в тех формах и стилистических особенностях, которые впоследствии станут узнаваемыми «мемами» эпохи Высокого классицизма. Здесь, как и в предыдущем случае, мы имеем дело не с тенденцией, а с индивидуальными персональными «прорывами»; и персоналий здесь – тоже две: это Дж.-Б. Перголези и Доменико Скарлатти. Последний (будучи сыном Алессандро Скарлатти-старшего) в большинстве своих сочинений (оперы, скрипичные сонаты, *concerto grosso*) предстает перед слушателями типичным представителем Высокого Барокко; однако в его творчестве была одна сфера (ставшая потом самой известной и даже приобретшей эмблемное значение для характеристики творчества Д. Скарлатти), в которой композитор совершенно определенно выходит в иную стилистическую сферу. Это – изобретенный Скарлатти-младшим жанр фортепианной (клавирной) сонаты. Жанр этот – подчеркнуто камерный, «неброский» и абсолютно «миниатюрный» по пропорциям (сонаты одночастны, каждая идет буквально 3–4 минуты). Стилистически сонаты Скарлатти резчайшим образом «выламываются» из барочной эстетики и поразительно напоминают стилистические открытия эпохи музыкального классицизма (вплоть до аллюзий к Моцарту!). И фортепианная техника этих сонат имеет гораздо больше точек соприкосновения с музыкой венского классицизма, нежели с барочной практикой... Но та же картина наблюдается и при знакомстве с творчеством Перголези – супергениального и трагически рано ушедшего композитора (Перголези умер в 26 лет – поставив ужасный и никем не превзойденный рекорд в истории музыки). Большинство сочинений из огромного наследия Перголези, включая главный его шедевр – *Stabat mater*, – безусловно принадлежит к барокко; но одним своим произведением итальянский корифей совершил настоящую стилистическую революцию. Это «Служанка-госпожа», первый в европейской музыке (и блистательный) образец оперы-*buff*, итальянской комической оперы (эстетически базирующийся на традициях театра *dell'arte*, «комедии масок»). Созданный Перголези жанр, которому было суждено огромное будущее, по особенностям музыкального языка принадлежит формирующейся эстетике классицизма. И такие моменты – не единственные в практике Сейченко. Классицистская эстетика подчас явственно дает о себе знать в ораториях Генделя (особенно в трактовке комических образов – таких, как Харафа в оратории «Самсон»), в операх Телемана (одноактная комическая опера «Школьный учитель» – образец классицизма чистой воды!) и особенно в творчестве замечательного немецкого композитора Иоганна Адольфа Хассе, совершившего в собственном творчестве «модуляцию» от барокко через рококо к классицизму (роль Хассе в музыке 1-й половины XVIII века во многом идентична роли Свелинка и Монтеверди применительно к предыдущему столетию).

И, наконец, есть еще одна эстетическая «мутация», являющаяся едва ли не самой экзотической (и практически не замеченной исследователями). Суть в том, что внутри культуры музыкального барокко существовала тонкая струйка, по стилю заставляющая вспомнить практику музыкального романтизма. Если вспомнить, что середина XVIII века (время окончательного завершения барочной эпохи) вплотную примыкает к старту *Sturm- und Drang- Bewegung*, рождению европейского предромантизма, то данный момент теряет изрядную долю экзотич-

ности. Проявляется этот момент двояко: с одной стороны, уже упоминавшиеся клавирные сонаты Д. Скарлатти своей камерностью и «миниатюрностью» протягивают стилистически мостик не только к Моцарту (первому классику предромантизма и будущему идолу романтиков), но и к собственно романтической эпохе, к Шуберту и Шопену. С другой стороны, на гребне позднего барокко появляется своего рода «субэстетика», которую можно определить как «ультрабарокко» (данный термин используется применительно к барочной архитектуре Испании и Латинской Америки). У М. Лобановой есть интересные мысли об «экстремистском крыле барокко», и этот концепт (правда, высказанный автором немного по другому поводу) может быть применен к рассматриваемому моменту [3, с. 40–41]. Одиноким классиком такой эстетики – Джузеппе Тартини, великий скрипач и композитор 1-й трети XVIII века. В его музыке насыщенность и острый драматизм барокко переходят в новое качество – усиленное чисто виртуозной нагрузкой на скрипку, появлением того, что впоследствии (применительно к таким фигурам, как Н. Паганини, А. Вьетан, Г. Эрнст и Г. Венявский) будет определяться как «воинствующий романтизм». Тартини – прямой предтеча данного стиля в скрипичной музыке: это проявляется во многих его сочинениях (например, в ре-минорном концерте для скрипки), но кульминация здесь, конечно, – соната «Трели дьявола». Это сочинение в музыке XVIII века – совершенно уникальное, не имеющее аналогов (причем применительно и к барокко, и к классицизму): не случайно с ним связана характерная мистическая легенда о том, что якобы композитор услышал ее во сне, и исполнял эту сонату сатана... Стилистический аналог здесь может быть только один – скрипичная практика эпохи Паганини–Венявского: в этом отношении «Трели дьявола» (и все творчество Тартини в целом) – уникальный пример индивидуального стилистического прозрения. Нечто подобное впоследствии произойдет с поздними квартетами Бетховена, прозванными «письмами в XX век».

Такова картина «полифоничности» и «полистилистичности» музыки Сейченко. Представляется, что фундаментальные исследования данного интереснейшего феномена еще впереди.

Список источников

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства : в 2 т. / пер. с итал. Г. П. Смирнова ; под науч. ред. В. Д. Дажинной. – М. : Радуга, 1990. – Т. 2 : Высокое Возрождение. Барокко. Искусство XVIII века. Искусство XIX – начала XX века. – 239 с., 64 л. ил.
2. Безруков А. Н. История зарубежной литературы (Античность, Средние века, Возрождение) : учеб. пособие. – Бирск : БФ БашГУ, 2016. – 120 с.
3. Лобанова М. Н. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 335 с. : ил., ноты.
4. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 т. / редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – Т. 2 : М–Я. – 432 с.
5. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней : в 4 т. – Т. 4 : От романтизма до наших дней. – СПб. : Петрополис, 1997. – 880 с.
6. Свидерская М. И. Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера. – М. : Искусство, 1999. – 178 с. – (Из истории мирового искусства).
7. Скробков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.
8. Федотова Е. Д. Италия: история искусства. – М. : Белый город, 2006. – 608 с.
9. Ermatinger E. Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. – Leipzig : V. G. Teubner, 1928. – 196 s.

Dmitriy Vladimirovich Suvorov,

Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor, the winner
of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg)

Seichento in Music: Art and Culture-based Aspect

Abstract. The article examines the problem of combining and juxtaposing various stylistic layers (layers that have their own philosophical and cultural content) in European music of the XVII - 1st half of the XVIII centuries (traditionally defined in musicology as the “Baroque era”). The author considers the connections of musical art with synchronous phenomena in other spheres of art. As a working term defining the epoch, the author proposes the concept of “Seichento”.

Keywords: Seichento, Baroque, Rococo, classicism, pre-Romanticism, Renaissance, Renaissance realism