

На правах рукописи



БАКУТО Светлана Викторовна

**ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В ИСКУССТВЕ ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО:
CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ
И АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2016

Диссертация выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств»

Научный руководитель: **Гаврилова Людмила Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор, заслуженный
работник высшей школы РФ, ФГБОУ ВО
«Красноярский государственный институт
искусств», заведующий кафедрой истории музыки

Официальные оппоненты: **Умнова Ирина Геннадьевна**
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Кемеровский государственный институт
культуры», заведующий кафедрой музыковедения и
музыкально-прикладного искусства

Лесовиченко Андрей Михайлович
доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
доцент, ФГБОУ ВПО «Новосибирский
государственный педагогический университет»,
заведующий кафедрой народной художественной
культуры и музыкального образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная
академия искусств имени Загира Исмагилова»
(кафедра истории музыки)

Защита состоится 26 февраля 2016 года в 15 часов на заседании совета
Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата
наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099,
г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ
ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки».
Полный текст диссертации и автореферата размещён на сайте ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»
<http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» января 2016 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Н.П. Коляденко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Проблема пространственно-временного континуума является особенно актуальной для современной науки. Различные аспекты пространственно-временных отношений активно разрабатываются в философских, социологических, естественнонаучных дисциплинах, а также в искусствоведении. В музыковедении пространство и время рассматриваются как необходимые компоненты музыкального произведения, которые включаются в комплекс анализируемых средств выразительности.

Поскольку пространство и время представляют собой всеобщие универсалии, то вполне оправдано изучение их «музыкальной» специфики через сопоставление со способами воплощения пространственно-временного континуума в других видах искусства. Проблематика Музыка – Архитектура в различное время обсуждалась философами, поэтами, искусствоведами. Несмотря на это, музыковедческих работ, раскрывающих общность принципов мышления музыкантов и архитекторов на примере конкретных произведений, взятых в определённом культурно-историческом контексте, недостаточно.

Эпоха барокко выбрана неслучайно. Сознательное стремление творцов *seicento* к созданию универсального художественного языка объясняет возможность соотнесения музыкальных и немusical явлений, понятийного аппарата, средств выразительности и композиционных принципов и приёмов. В свою очередь, это обусловлено тем, что на уровне научных и художественных представлений эпохи мысль об общих принципах, управляющих явлениями разной природы – пространственными, временными – была необычайно популярна и составляла одну из аксиом рационального объяснения мира. Симптоматично, что связь данных видов искусства становится предметом обсуждения в научных трактатах этого времени, авторы которых как музыканты, так и архитекторы.

Барочное представление о пространстве было особым образом интерпретировано в жанре *concerto grosso* и в архитектурном ансамбле. Эти знаковые явления первоначально сформировались в итальянской традиции. Основателем музыкального жанра называют представителя болонской скрипичной школы Арканджело Корелли. Однако на фоне активизации интереса к искусству и культуре барокко в отечественном музыковедении его творчество и, в частности, *Concerti grossi op. 6*, до настоящего времени еще не становились объектом специального научного исследования. Всё вышперечисленное определяет актуальность данной работы и в целом обусловлено магистральными тенденциями современной гуманитаристики: стремлением к преодолению раздробленности научного знания и укреплением междисциплинарных научных направлений (синергетики, компаративистики, теории интермедальности).

Степень разработанности темы исследования. Странники междисциплинарного подхода полагают, что для исследования пространственно-временной природы могут быть плодотворны два направления: путь сравнения свойств художественного пространства и времени в другом искусстве и изучение его понятийного аппарата. В области музыковедения попыток установления возможных связей между аудиальным (музыка) и визуальным (архитектура) видами искусства недостаточно для того, чтобы представить их в качестве единой группы научных работ. Тем не менее, стоит отметить исследования М. Аркадьева, В. Широковой, Н Эскиной. Отмечаемая авторами связь между художественной практикой и научными представлениями эпохи барокко служит основанием для поиска смелых сопоставлений между музыкальными произведениями и «неодушевлёнными» явлениями действительности: архитектурными объектами и механической игрушкой. На аналогию между особенностями организации звукового пространства и ландшафтной архитектурой обращает внимание А. Булычёва.

Второе направление прослеживается в работах И. Вановской и Л. Фрейверт. В них исследуется применение архитектурной лексики в музыкальной терминологии и ведётся поиск «общих компонентов смысла» (Л. Фрейверт) в невербальных искусствах на основе универсального категориально-понятийного ряда.

В области теории архитектуры учёные последовательны и единодушны в своём стремлении найти общие точки соприкосновения. Достаточно отметить имена И. Араухо, Р. Арнхейма, Г. Вёльфлина, М. Гинзбурга, А. Некрасова, а также композитора и архитектора Я. Ксенакиса. Современные учёные-архитекторы прямо призывают «позаимствовать некоторые творческие методы и приёмы, используемые в музыке, в архитектуре» и полагают, что «на основании этого метода можно проводить анализ архитектуры» (О. Кшевжинская). Весьма примечательна попытка В. Дормидонтовой включить в понятийный аппарат ландшафтного проектирования музыкальные термины: «трель», «форшлаг», «мордент», «каденция». На аналогию между конструкцией базилики Палладио и «неким звучащим музыкальным инструментом» указывают архитекторы А. Радзюкевич и С. Пальчунов. Заслуживает внимание работа Н. Прядухи, в которой логика музыкального формообразования рассматривается как фактор организации архитектурного ансамбля городской площади. Замечания В. Локтева о связи полифонии и полизрительной манеры восприятия, высказывания Д. Мелодинского о «перспективности изучения роли архитектурных ритмов в синтезе искусств» очень ценны и дают основание к дальнейшему поиску общностей на уровне структурных закономерностей в направлении Музыка – Архитектура.

Цель исследования – обнаружение действия и специфики проявления универсальных принципов организации художественного пространства в concerti grossi А. Корелли и в архитектурных ансамблях итальянского барокко.

Для реализации поставленной цели необходимо выполнение ряда **задач**, а именно:

1. Выработка необходимого научного категориального аппарата, объединяющего теоретические понятия из области архитектуры и музыки посредством сравнения значений основных музыковедческих и архитектурных научных дефиниций.
2. Выявление и систематизация имеющихся в различных фондах материалов, связанных с данными сферами композиторского и архитектурного творчества.
3. Изучение принципов и особенностей построения архитектурных композиций, принадлежащих различным типам барочного ансамбля: церковному, дворцовому, градостроительному, садово-парковому.
4. Обнаружение особенностей организации композиции и фактуры в жанре concerto grosso (в итальянской традиции) на основе анализа музыкального материала.
5. Выявление общих принципов композиционных решений в произведениях композитора Арканджело Корелли и архитекторов барокко.

Гипотеза исследования – исходной позицией диссертационного исследования является то, что проблема организации художественного пространства в музыке и архитектуре итальянского барокко рассматривается с точки зрения существования единых для данных искусств принципов, что во многом обусловлено содержательными характеристиками изучаемой эпохи: её полифоничностью, стремлением к универсализму научного знания и к синтезу искусств. Предполагается, что посредством выявленного в ходе сравнительного анализа эмпирического материала возможно продемонстрировать на конкретных примерах разнообразные формы связи музыки и архитектуры. Для изучения проблемы синтеза искусств продуктивный характер может иметь использование сравнительного анализа музыкальных и архитектурных дефиниций, а также предложенная шкала ранжирования типологических схождений. Учитывая общую динамику развития современных междисциплинарных исследований, можно также предположить, что рассмотрение под данным углом зрения проблемы связи музыки и архитектуры должно быть особенно эффективно для дальнейшего наращивания эмпирической базы с целью выявления возможной синхронизации развития данных видов искусства иных культурно-исторических этапов.

Материалом исследования являются макроцикл двенадцати concerti grossi op. 6 Арканджело Корелли и архитектурный ансамбль (церковный и дворцовый,

градостроительный и садово-парковый) как особые явления музыкального и архитектурного итальянского барокко.

Объектом исследования выступают принципы пространственно-временной организации *concerti grossi* и архитектурного ансамбля.

Предметом исследования являются музыкальная и архитектурная композиции, музыкальная ткань (фактура) и тектоническая организация в их потенциальной общности.

Методологическую основу исследования составляет сравнительно-типологический метод. Особое внимание уделяется работам Н. Конрада и Д. Дюришина, в которых заложены основы сравнительного анализа явлений, возникших независимо друг от друга. Методологическую значимость приобретает категория типологического, обозначающая родство объектов по их генетическим и внутренним признакам. Мера и интенсивность родства позволяют различать формы их связи: типологические аналогии, типологические схождения и различия. К тому же, структурно-типологические схождения возможны при условии общности выполняемых элементами функций. В настоящем исследовании применение данных методологических положений позволяет, во-первых, обозначить проблему аналогии как одну из краеугольных, во-вторых, провести сопоставление музыкальных и архитектурных принципов и приёмов сообразно композиционным уровням, в-третьих, осуществить дифференцированный анализ всего спектра структурно-смысловых параллелей.

Исследование темы осуществлялось в контексте проблем композиции и фактуры. Поэтому научной базой явились работы Е. Назайкинского, Т. Бершадской, Е. Ручьевской, Ю. Тюлина, Е. Снитковой, М. Скребковой-Филатовой, В. Холоповой. По отношению к вопросам музыкального восприятия методологически важными оказались исследования М. Арановского, Е. Назайкинского, В. Холоповой. В области жанра *concerto grosso* принципиальным явилось изучение работ Н. Зейфас и Л. Раабена. Ввиду крайне малого числа русскоязычных исследований, посвящённых жизни и творчеству А. Корелли (монография К. Кузнецова, И. Ямпольского и статья Л. Гинзбурга, В. Григорьева), особую актуальность приобрели зарубежные материалы серии «*Studi corelliani*», а также статьи и монографии А. Паванелло, Ф. Пиперно, М. Пиншерле, Дж. Спицера и Н. Заслава. Кроме, этого учтены статьи М. Аббадо, Г. Барнетт, К. Вольфе, К. Пьянкастелло, Т. Манфреди, О. Мискиати, П. Ферейро. Фактологической опорой диссертационному исследованию послужила монография итальянского учёного, композитора и хорового дирижера М. Привитера. Также следует отметить труд М. Лобановой, являющийся первым фундаментальным исследованием музыкальной культуры и эстетики эпохи барокко.

Междисциплинарный ракурс исследования обусловил привлечение научных положений и понятийного аппарата архитектурной теории. В связи с этим

большую методологическую ценность приобрели исследования учёных-архитекторов М. Вергунова, В. Власова, М. Гинзбурга, В. Кринского, В. Локтева, А. Мардера, Д. Мелодинского, А. Некрасова, Г. Степанова, Т. Шимко, С. Шубенкова. Из иностранных источников следует указать на работы И. Араухо, Р. Витковера, З. Гидиона, П. Портогесси. Для изучения искусства барочного архитектурного ансамбля из всего спектра научной и научно-популярной литературы наиболее важными оказались работы следующих авторов: Н. Брунова, М. Свидерской (по церковному ансамблю); А. Бринкмана, Т. Саваренской, М. Санфилиппо (по градостроительному ансамблю); Т. Ланца и А. Дзалаппи, Л. Никифоровой (по дворцовому ансамблю); В. Быкова, Ван дер Рое, В. Дормидонтовой, Д. Лихачёва, А. Регеля, М. Соколова, О. Сокольской, В. Хансманна (по садово-парковому ансамблю). Картина научно-философской мысли периода Нового времени представлена в трудах А. Ахутина, П. Гайденко, И. Нарского.

Научная новизна исследования связана с осуществлением параллельного изучения музыкальных и архитектурных произведений и с определением универсальных принципов их организации. Различные аспекты проблемы и разноуровневость задач, которые ранее не ставились, обусловили теоретический анализ категориального аппарата музыкальной и архитектурной композиций. При помощи сравнительного анализа удалось высветить до сих пор не привлекавший специального внимания современных учёных смысловой параллелизм некоторых музыкальных и архитектурных принципов и понятий.

Кроме этого, настоящая диссертация является первым исследованием о жанре *concerto grosso* в творчестве итальянского композитора Арканджело Корелли. В центральных главах диссертации представлен анализ макроцикла *Concerti grossi op. 6* в сопоставлении с композициями архитектурных ансамблей эпохи *seicento*. Новизна работы определяется введением новой фактологической информации, относящейся к биографии композитора и к культурно-историческому контексту. Впервые представлены переводы двух Посвящений, которые предпосланы последнему опусу Арканджело Корелли, а также материалы его переписки и завещание.

Помимо этого, в научный обиход вводится корпус ранее неизвестных отечественным учёным трактатов итальянских музыкантов и архитекторов барокко. Пристального внимания, на наш взгляд, заслуживают сочинения Джованни Мария Боноччини, Либорио Мауро Джидзарди, Франческо Мария Верачини. Подробного изучения достойны два трактата Сильверию Пичерли «*Specchio primo di musica*» (1630) и «*Specchio secondo di musica*» (1631). В связи с направленностью настоящего исследования впервые осуществлён перевод отдельных глав малоизвестного манускрипта архитектора итальянского барокко Б. А. Виттоне «*Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell' architettura civile*» («Элементарные инструкции, адресованные молодым для

изучения гражданской архитектуры»), в котором содержатся рассуждения о связи архитектуры и музыки и демонстрируется пример интерпретации немзыкального явления посредством музыкального. Междисциплинарный вектор исследования определил охват большого количества работ современных итальянских учёных, а также отечественных и зарубежных исследований из области теории и истории архитектуры. Настоящая работа снабжена иллюстративным материалом, демонстрирующим артефакты музыкального и архитектурного итальянского барокко. Большая часть фотографий сделана автором.

Положения, выносимые на защиту.

1. Некоторые дефиниции категориально-понятийного аппарата музыкальной и архитектурной теорий обнаруживают различные степени смысловой близости: от созвучных друг другу слов до полной смысловой идентичности.
2. В организации художественного пространства макроцикла *concerti grossi* А. Корелли и в архитектурных ансамблях итальянского барокко проявляют действие следующие основополагающие принципы:
 - пропорциональность, симметрия, контраст, повтор;
 - принципы центрирования, бинарной темповой оппозиции, полифоничности.
3. Каждый основополагающий принцип раскрывается в конкретных формах проявления. На этом уровне имманентные для музыки и архитектуры принципы и приёмы обнаруживают смысловую общность.
4. Структурно-смысловые соответствия могут быть представлены в виде шкалы ранжирования так называемых типологических сходств.
5. Взаимообратимость времени-пространства в макроцикле Корелли проявляет себя посредством визуализации пространственного расположения оркестрантов; пропорциональных соотношений частей, разделов формы и каденционных зон; форм симметрии в тонально-гармоническом плане макроцикла, в формообразовании и в фактурных рисунках.
6. Взаимообратимость пространства-времени в архитектурных ансамблях проявляет себя посредством масштабности и лонгитудинальности композиций, диктующих особую длительность их восприятия, форм статических и глубинных ритмов. Они, в свою очередь, могут быть представлены как типологические отражения свойств, приёмов и принципов музыкальных композиций.

Теоретическая и практическая значимость исследования связана, прежде всего, с возможностью его использования при изучении музыки и архитектуры эпохи барокко. Данный материал, несомненно, будет интересен представителям различных специальностей, которым небезразлична область

междисциплинарных связей, а также специалистам (музыковедам, искусствоведам, культурологам, архитекторам), занимающимся исследовательской и исполнительской деятельностью. Результаты исследования могут быть полезны преподавателям дисциплин: «История музыки», «История исполнительства», «Мировая художественная культура», ведущим эти курсы в различных звеньях музыкального образования.

Апробация результатов. Работа выполнена на кафедре истории музыки Красноярского государственного института искусств. Она обсуждалась на заседаниях кафедр истории и теории музыки. Отдельные положения глав исследования нашли отражение в ряде докладов на всероссийских и международных конференциях в Красноярске, Волгограде, Уфе, Одессе. Результаты опубликованы в статьях, которые размещены в научных журналах из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ, а также в других изданиях. Некоторые материалы были использованы диссертантом в преподавательской деятельности (мастер-классы для студентов Красноярского государственного института искусств).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, списка литературы, содержащего 356 источников (99 на иностранных языках), нотографии, а также списка иллюстративного материала (включающего нотные примеры, рисунки, таблицы и схемы) и шести приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, сформулированы цели и задачи исследования, обозначены объект, предмет, материал, методологические принципы диссертации.

В **первой главе «Терминологические аспекты исследования»** выделен комплекс понятий из области музыкальной и архитектурной теорий. Определяется их смысловой потенциал для последующего соотнесения музыкальных и внемузыкальных явлений.

Раздел 1.1 «Основные категории музыкальной и архитектурной композиций» открывают предварительные замечания о некоторых факторах, влияющих на характер восприятия пространства. Среди них: физиологический и психологический параметры, феномен спатIALIZации и акустика. Подчёркивается мысль о том, что возникновение пространственных или временных характеристик в процессе восприятия музыкальных произведений имеет глубинные психофизиологические предпосылки. На яркость слуховых впечатлений и эмоционально-чувственных реакций может влиять архитектурно-акустическая среда. Весь комплекс физических, физиологических, психологических, нейрологических и акустических предпосылок подтверждает факт наличия специфического музыкального пространства, образные и

логические представления о котором находят своё выражение в научном тезаурусе.

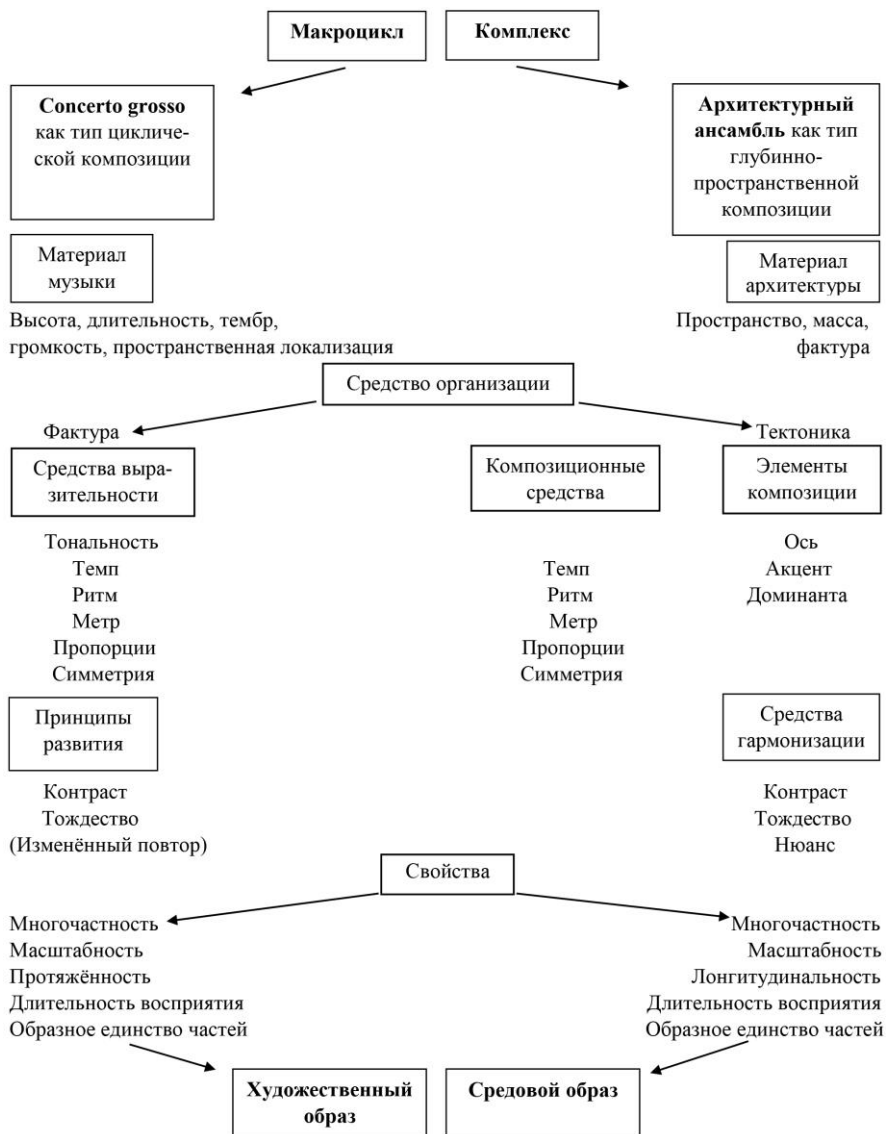
В качестве интегрирующего вектора сопряжения музыки и архитектуры принята теория композиции, на различных «этажах» которой представлены базовые категории. Параллельное рассмотрение музыкальной и архитектурной композиций представляется целесообразным, потому что анализ структуры с позиции иерархии её составляющих является основой системного метода, применяемого как в музыкальной, так и в архитектурной теориях. Сама же иерархичность выступает в качестве всеобщего универсального принципа, который лежит в основе мироздания.

Категория **композиции** имеет значение междисциплинарной. Она распространяется на все виды художественного творчества. В музыкальной теории эта категория раскрывает множественность своих значений в следующих дефинициях: музыкальное произведение, опус, музыкальная форма. При этом последняя является итогом всего процесса сочинения. Музыкальное целое разворачивается в трёх масштабно-временных уровнях: фактурном, синтаксическом и композиционном (Е. Назайкинский). Подобная трактовка композиции как действия, протекающего во времени, существует и в архитектурной теории. Результатом же этого процесса выступает архитектурная форма. Её материальная сторона реализуется в трёх уровнях: вещественном, предметном и пространственном (П. Мардер). Соотнесённость масштабно-временных уровней музыкальной композиции со структурой архитектурной композиции демонстрирует наличие сходных по значению (и нередко созвучных друг другу) терминов и понятий: построение, мотив, темп, пропорция, симметрия, ритм, контраст, тождество, фактура. Их комплексное действие раскрывается в конкретной единичности музыкального и архитектурного произведения, к примеру, в макроцикле и в архитектурном комплексе, в циклической и в глубинно-пространственной композициях. Их сопоставление демонстрирует также и общие свойства композиций: иерархичность структурных единиц, масштабность, протяжённость, длительность их восприятия, образное единство частей. Все элементы, средства, приёмы, принципы и свойства композиций образуют сложно выстроенные иерархические системы (см. Схему 1 на странице 11). Думается, что их терминологическая общность служит своеобразным индикатором универсальных структурно-смысловых принципов организации музыкальных и архитектурных композиций.

В разделе 1.2. «Понятия фактуры и тектоники» особое внимание уделяется первым системным уровням музыкальной и архитектурной композиций, демонстрирующим свою материально-вещественную специфику и ориентир на чувственно-постигаемую модель или реальность трёхмерного пространства. При восприятии звуковой ткани возникают представления о массе, плотности, разрежённости, близком или удалённом звучании. С помощью

фактуры моделируется образ трёхмерной звуковой среды, который вызывает у слушателя эмоциональную, сенсорную реакцию. При восприятии архитектурного объекта возникают эмоциональные оценки массы, фактуры, текстуры, цвета материала, а также представления о степени плотности пространства. На этом уровне способом организации материала выступает тектоника.

Схема 1 – Иерархические системы музыки и архитектуры



Логическую или внутреннюю сторону тектоники представляет конструкция, которая презентует внутреннее устройство здания, целесообразность его построения. В музыкальном произведении внутреннюю логику строения, конструкцию музыкальной ткани определяет склад, а фактура как «фронтальная сторона» (Е. Назайкинский) её выявляет. Таким образом, пары музыкальных и архитектурных понятий: склад – фактура, конструкция – тектоника демонстрируют диалектическое единство внутреннего и внешнего, логического и чувственного. Они выражают общие аспекты мышления.

Специфика музыкального структурирования предполагает организацию не только на уровне материи (звука), но и на уровне отдельных структур. Центральным здесь является вопрос целостности композиции, которая обеспечивается многими параметрами, в числе которых: расположение, соотношение частей, их функции. С подобным двухуровневым представлением музыкальной композиции может быть в некотором роде согласована представленная П. Мардером двухуровневая природа архитектурной формы. Её первый аспект связан с вещественной структурой (тектоникой), второй – с абстрактной (архитектоникой). Под юрисдикцию универсальной категории архитектоника попадают общие задачи логической выстроенности всего произведения, взаимосвязи его частей, их соразмерности, пропорциональности, симметричности. Поскольку этот композиционный уровень обращён к логической стороне восприятия произведения, то действие всеобщих принципов пропорциональности и симметричности, метра и ритма, контраста и тождества – будет одинаково актуальным и для музыкальной, и для архитектурной композиций.

Структура **Второй главы «Опыт сопоставительного анализа цикла *concerti grossi* А. Корелли и архитектурного ансамбля»** включает три раздела, которые посвящены истории создания цикла А. Корелли и принципам организации *concerti grossi* в их сопоставлении с принципами организации архитектурных ансамблей.

Содержательные аспекты **раздела 2.1 «История создания и проблема оркестрового состава *concerti grossi* А. Корелли»** связаны с вопросами осмысления последнего произведения композитора как автономного произведения, а также с вопросами датировки макроцикла *concerti grossi* и его исполнительского состава. Фактологической основой для данного раздела послужили исследования зарубежных учёных¹: А. Паванелло, М. Пеншерля,

¹ В отечественном музыковедении первой и, к сожалению, единственной монографией, посвящённой А. Корелли, стала книга, написанная в 1953 году соавторами К. Кузнецовым и И. Ямпольским. Совсем иначе дело обстоит в зарубежном музыковедении. Интерес к жизни и творчеству Арканджело Корелли в кругах итальянских, немецких, французских, английских и португальских учёных не ослабевает до сих пор. В Италии периодически проходят конференции и международные

Ф. Пиперно, М. Привитера, Дж. Спицера и Н. Заслау, а также серия статей «Studi corelliani». Благодаря частично восстановленным письмам Корелли, итальянскому исследователю М. Ринальди удалось выяснить, что свои *concerti grossi* композитор посвятил Иоганну Вильгельму II (Пфальскому), и уже в мае 1708 года он отправил герцогу концерты *da camera*. Помимо этого, контакты композитора с издательством Эстиене Рогера, опубликовавшем концерты в 1714 году (т. е. после смерти музыканта), были установлены несколько ранее. В соответствии с контрактом от 12 апреля 1712 года сто пятьдесят копий сочинения из трёхсот должны были быть отправлены автору сухопутным путём в установленные сроки. Поэтому в 1711 году Корелли совершенствует свои концерты для того, чтобы представить их в виде целостного сочинения опуса шестого. 3 декабря 1712 года маэстро пишет своё Посвящение к *concerti grossi*. Также добавляются свидетельства современников об исполнении концертов до их публикации и об особом звучании кореллиевского оркестра. Приводятся сведения о различных инструментальных составах, включающих от 11-ти до 100 и даже 150 инструменталистов.

Факт наличия произведений, написанных в разные годы и вошедших позже в качестве отдельных частей в циклы *concerti grossi*, позволяет предположить, что этот макроцикл сложился с помощью метода суммирования уже имеющегося музыкального материала. Это распространённое на сегодняшний день в среде итальянских учёных мнение (А. Морелли, А. Паванело, Ф. Пиперно, М. Привитера) нашло выражение в понятии ретроспективный сборник (*una compilazione antologica*). Как пишет Ф. Пиперно, он был составлен композитором из ранее написанных произведений и сочетал уже «накопленные и согласованные части, предназначенные для разных случаев». Называя Арканджело Корелли «музыкантом-архитектором», «архитектором звуков» и «изобретателем звуковых событий», учёный призывает «искать внутри музыкального текста кореллиевских произведений технические и языковые причины его архитектоники». В контексте настоящей работы эта мысль даёт дополнительное основание для подтверждения гипотезы о наличии особых механизмов процесса составления композитором в одно целое разнохарактерных частей, а также о существовании общих правил их согласования в единое целое.

В разделе 2.2 «Тонально-гармонические планы *concerti grossi* и пространственно-планировочная структура архитектурных ансамблей» заостряется внимание на тонально-гармонической организации концертов. Вскрывается логика, объединяющая двенадцать концертов в особые группы в соответствии с семантической значимостью тональностей, с символикой чисел и

симпозиумы, по результатам которых с 1968 года и вплоть до настоящего времени продолжает выходить серия научных публикаций «Studi corelliani». Написано несколько монографий (К. Пьянкастелли, М. Пеншерле, М. Привитера, М. Ринальди). Год издания первой – 1914, самой новейшей – 2013.

с текстом Посвящения. Предпочтение определённому кругу тональностей объясняется возможностью введения в состав кореллиевского оркестра солирующих труб. Замкнутость и симметричность макроцикла определяются ре мажорными концертами № 1, 4, 7. Первый открывает цикл, четвертый одновременно и замыкает, и открывает следующую серию из четырёх концертов, а седьмой замыкает церемониальный круг концертов *da chiesa*. Цикл концертов *da camera* также замкнут: открывается и завершается Фа мажором и состоит из четырёх произведений. Между ними расположен совершенно особый, исполняемый в Рождественскую ночь, соль минорный концерт № 8. Все *concerti grossi*, по словам композитора, посвящены «военному Гению» (воинствующий D dur в № 1, 4, 7), «самому нежному и желанному Господину» (прелестный F dur, открывающий список семи католических добродетелей), способному проявить сострадание, присущее Музыке (приятный и в высшей степени гибкий g moll концерта № 8), к труду «смирнейшего, скромного и покорного слуги» Арканджело Корелли.

В процессе анализа демонстрируются различные варианты тонально-гармонических планов, но доказывается их единообразие на уровне функциональных соотношений. Прибегая к неожиданным ладовым сопоставлениям, к различным окончаниям частей, Корелли на уровне тональности и гармонии демонстрирует возможности для разнообразия по сути единственной схемы T–S–T. Кроме того, в *concerti grossi* Корелли движение к тоническому центру реализуется не только внутри отдельной части, но и на уровне цикла. В четырёх концертах *da camera* выстраивается следующая тональная направленность: F dur (№ 9) – C dur (№ 10) – B dur (№ 11) – F dur (№ 12). Таким образом, функциональная триада выражается формулой: D–T–S–T.

Аналогичное общему принципу ладотональной организации музыкального цикла явление можно обнаружить в пространственно-планировочной структуре садово-паркового ансамбля. При разнообразии барочных загородных вилл все они имели одинаковую планировку. Регулярность композиции придавала осевая организация пространства. Главная ось задавала движение вдоль, а дополнительная – поперёк, т. е. от неё. Это, например, отчётливо зафиксировано на плане виллы Гарцони 1680 года. Ведущая «силовая линия» (В. Шимко) садово-паркового ансамбля, главная ось по своему значению аналогична роли основной тональности. Направление движения от главной оси, задаваемое поперечной осью, может быть сопоставимо с движением от тоники в тональность субдоминантовой сферы. Помимо этого, в градостроительной практике (площади дель Попполо и фонтана Треви), а также в садово-парковых ансамблях (виллы Альдобрандини и Монтальто) архитекторами барокко был впервые применён так называемый «принцип трёхлучия» или «римский трезубец». Его суть проявлялась в том, что централизирующая функция главной оси была подчеркнута расположением на ней главного объекта, направленным прямым движением к

нему и движениями по обеим сторонам. Данная архитектурная идея сформировалась в эпоху барокко и именно в Италии.

Таким образом, музыкальный принцип централизующего единства (С. Скребков) и архитектурный принцип удлинённой оси (З. Гидион) следует признать в качестве функционально сходных. Назначение элементов, реализующих эти принципы, гармонической триады и осей римского трезубца сводится к тому, чтобы организовать процесс, «собрать» воедино и как бы внутренне центрировать контрастный материал.

Предметом исследования в разделе 2.3 «Пропорции и симметрия как структурные универсалии музыкальных и архитектурных композиций» становятся структурные соответствия, реализуемые на уровнях макроцикла, цикла, части, её раздела, секции. В процессе анализа музыкальных композиций установлено, что меры 1 : 1, 1 : 2 и пропорция золотого сечения используются композитором в концертах № 1, 8 и 12, являющихся важными архитектурными узлами всего макроцикла. Применение *proportia divina* только в двух концертах из двенадцати (№ 8 и № 12) связано с их расположением в макроцикле и функциональной ролью. Значение концерта № 8 как замыкающего и, одновременно, определяющего грань между группами *concerti grossi da chiesa* и *da camera*, подтверждается тематическими реминисценциями и семантической нагрузкой, включающей смысловые связи с христианской догматикой. Внутренний архитектурный каркас макроцикла «настроен» на пропорции совершенных консонансов: октаву (№ 1, № 8, № 12), квинтдециму (№ 4) и «пространственное заполнение» октавы (Б. Виттоне) на кварту и квинту (№ 7). При этом, отмечается совпадение пропорций 2 : 1 и 1 : 4 с повторением основной тональности концертов D dur в *concerti grossi* № 1 и № 4. Таким образом, числовые соответствия подтверждают внутреннюю группировку концертов и тональную логику организации макроцикла.

По мнению С. Пичерли, Дж. Сакки, Б. Виттоне, пропорции являются «залогом хорошего вкуса» музыканта, архитектора, внимательного слушателя и наблюдателя. Как утверждает Б. Виттоне, музыкальное образование имеет для зодчего первостепенное значение: «Хорошей наставницей пропорций, приятных глазу может стать теория музыкальных голосов для талантливых, имеющих опыт и ясно знающих дело архитекторов, взглядом более или менее чувствующих из этих пропорций свойства вещей, подобно тому, как ухо воспринимает приятный голос <...>». Подавляющее большинство встречающихся в кореллиевских композициях числовых соотношений – это так называемые пропорции консонансов, которые принимались и зодчими в качестве наиболее предпочтительных архитектурных модулей. Достаточно назвать примеры их использования в палатце Памфили (1 : 1), во дворце Канчеллерия (1 : 1, пропорция золотого сечения), во Дворце Консерваторов в Риме (1 : 2), в церкви Сант Антонио деи Портогези (2 : 3), в палатце Кариньяно (4 : 3). Обращение

творцов барокко к универсальному принципу пропорций на практике и осмысление его в теории *seicento* допускает проведение более конкретных структурно-типологических соответствий. Уместна, на наш взгляд, параллель между использованием арифметической прогрессии 5–8–11–14 в *Allegro concerto grosso* № 1 и применением данного вида пропорциональности в архитектурных объектах: в казино виллы Перетти и в палаццо Барберини, в котором, по выражению Н. Брунова, «впервые был применён целый ряд форм, сыгравших впоследствии большую роль в искусстве барокко».

С помощью пропорций подчёркивается качество равновесности, симметричности формы. Элементы симметрии, обнаруженные в формообразовании концертов № 6, 7, 11 проявляются в фактурной организации этих же *concerti grossi* в виде приёма обращения фигуры, комбинаций отдельных её сегментов и ракоходного последования звуков. Представляется не менее интересным проследить за проявлением принципа симметрии на уровне архитектурной детали, к примеру, перевёрнутых балясин в церкви Сан Карло алле Куатро Фонтане или декоративных элементов палаццо Бьянко.

Применение композитором принципа симметрии в условиях контрастно-составной формы выявляет архитектурное мышление композитора. Отсюда изобретение приёма двойной симметрии по принципу «матрёшки» и на уровне части, и на уровне её составляющей. Более того, случаи включения зеркальной симметрии, симметрии пропорций, подобия пропорциональных соответствий на уровне цикла между крайними частями (в *concerto grosso* № 7) и на уровне отдельных частей различных концертов демонстрируют способы установления перекрёстных связей между ними без использования тематических реминисценций. Наконец, анализ действия универсальных принципов пропорции и симметрии в узловых *concerti grossi* № 1, 4, 7, 8, 9, 12, выполняющих, выражаясь архитектурным языком, роль тектонических опор, открывает секреты авторской «режиссуры» всего макроцикла. Анализ организации музыкальной ткани позволяет оценить филигранную работу композитора и продемонстрировать архитектурные функции фактуры. Всё вместе убеждает в целенаправленности расчётов Арканджело Корелли, в строгом интеллектуальном контроле за расположением и соотношением всех компонентов музыкального материала. Наконец, последний и наиболее весомый аргумент в пользу заранее обдуманых и скрупулёзных музыкальных решений – слово самого мастера, утверждающего в одном из своих писем, что *«всё то, что создается, должно регулироваться разумом или примером самых великих Профессоров»*.

Содержание **Третьей главы «Темповые и композиционные особенности цикла *concerti grossi* А. Корелли и архитектурного ансамбля»** связано с анализом бинарных структур и содержательных характеристик частей музыкальных и архитектурных композиций.

В разделе 3.1 Темповая антитеза как определяющий принцип структурной организации цикла *concerti grossi* и бинарная оппозиция движение–остановка как ведущий принцип пространственно-временной формы архитектурного ансамбля анализируются темповые схемы концертов. В ходе исследования выявлено композиционное значение инварианта – темповой антитезы Медленно–Быстро. Проявляясь на разных композиционных уровнях, она является основой для создания многочастного цикла. Данную пару можно наблюдать между соседними частями, вступлением и финалом, внутри одной части. С помощью антитезы Медленно–Быстро композитор акцентирует внимание на каденционных зонах, что становится одной из характерных особенностей композиций быстрых частей. Авторской ремаркой *Adagio* отмечены срединные, заключительные кадансы и те, что объединяют части между собой.

Очень важна проблема взаимодействия темпов. Она связана с вопросом их аутентичного исполнения, с использованием различных степеней скорости звучания внутри одной группы темпов (медленных или быстрых), а также с проблемой количества частей и их группировкой. Применение родственных темпов между смежными частями приводит к появлению иной степени контраста, к нюансным соотношениям внутри темповой пары. Например, в концертах № 2, 7, 9 применяется сочетание темпов, принадлежащих группе быстрых: *Vivace–Allegro*. В концерте № 11 группу медленных темпов представляют *Andante largo* и *Largo*, а в концерте № 2 *Largo andante*, *Grave* и *Andante largo*. Возможные подходы к трактовке темповых схем представлены в работах М. Пеншерле, Ф. Пиперно и М. Привитера. Обращение к работам этих учёных позволило выявить расхождения в определении количества частей и их группировки, в адекватном толковании такого темпа как *Vivace*. По мнению Ф. Пиперно, скорость его исполнения должна определяться путём сопоставления с темпом соседней части. Так, в отличие от сдержанного вступительного *Vivace* концерта № 7 инициальное *Vivace* цикла № 8 звучит подвижнее, так как следом за ним идёт медленный раздел *Grave*. Совместно оба раздела *concerto grosso* представляют бинарную оппозицию Медленно–Быстро. Таким образом, темп *Vivace* расценивается как промежуточный («*agogica intermedia*»). Можно также добавить, что использование этого темпа во вступлениях, финалах и в жанровых частях (в менюэтах, сарабандах, курантах, жигах) в окружении медленных и быстрых темпов смежных частей является основой для комбинаторных решений Арканджело Корелли, в которых, в свою очередь, проявляется природа игрового *concerto*.

Возможно, что в конкретизации скорости движения особую роль играли уточняющие слова. Следует обратить внимание, что в рукописи *concerto grosso* № 11, изданной в городе Модена предположительно в 1701–1800 годах, в ремарке «*Andante, ma Largo*» важен союз «*но*». Он детализирует и скорость, и характер

исполнения: более оживлённое движение (Largo) по сравнению со спокойным шагом (Andante). Марк Пеншерле особо подчеркивает разницу между двумя бытовавшими в этот период темпами Andante largo и Largo andante. Темп Largo был чуть более оживлённое, чем Andante, которое по сравнению с современным Andante звучало более медленно. В связи с этим стоит обратить внимание на прямое родство тем concerti grossi № 11 и № 2.

В результате сопоставления двух событий: предшествующего и последующего, действие бинарной темповой пары становится наиболее очевидным. О подобном принципе сопряжения упоминает Арканджело Корелли, объясняя своё понимание темпа с помощью слов Эвклида: «*Tempus est mensura motus, secundum prius ac posterius*». Иначе: «*Темп есть мера движения вслед за ближайшим к последующему*». За внешней простотой и очевидностью этого принципа, положенного в основу цикла, стоит не только возможность создания на его основе множества известных вариантов, но и барочное понимание антитетичного времени-пространства.

В архитектурном пространстве скорость движения (темп) также является важным фактором, влияющим на его восприятие. Поскольку барочный садово-парковый ансамбль вбирал в себя многочисленные, разнообразные объекты и формы и имел довольно большие масштабы, то при создании композиции архитекторы не могли его не учитывать. Парадная группа, включающая ворота и подъездную аллею, была самая длительная по времени восприятия. Она подготавливала зрителя, создавая интригу ожидания. Зонами более или менее активного движения являлись различные виды боскетов: лабиринты, «зелёные» кабинеты, предназначенные для игр, «зелёные» театры. Места для уединения: гроты, беседки и тайные скамьи, спрятанные в высоких боскетах, нимфеи, а также тенистые аллеи секретного сада (giardino segreto) и террасы создавали либо вынужденную паузу, остановку в движении посетителя, либо способствовали замедлению его шага, располагали к неторопливой прогулке. В зонах партера и в каскадах архитекторы наглядно воплощали идею динамики при помощи природных средств. Они рассчитывали поразить зрителя прихотливыми арабесками цветочных узоров, движением и шумом воды. Эти зоны создавались в расчёте на мгновенную реакцию зрителя, одним словом, на аффект. В итоге, целостная композиция складывалась по принципу чередования зон движения и отдыха. Поэтому, в некотором роде, сочетание Движение–Остановка в архитектурном ансамбле можно воспринимать как эквивалент темповой антитезе Медленно–Быстро в музыкальных композициях. На слияние в архитектуре seicento двух «пространственно-временных идей»: движения и пребывания указывает исследователь В. Власов. Этот принцип становится доминирующим при проектировании барочных садово-парковых комплексов, градостроительных ансамблей, а также летней резиденции Академии Аркадии. Можно отметить, что

данные бинарные оппозиции реализуют пространственно-временной аспект музыкальной и архитектурной композиций.

В разделе 3.2 «Композиционные функции частей цикла *concerti grossi* и компонентов архитектурного ансамбля барокко» проводится линия сопряжения содержательных характеристик частей концертов и пространственных зон садово-парковых ансамблей. Отмечены функциональные константы циклической и глубинно-пространственной композиций. Определённая логика обнаружена на уровне функциональных групп: Вступление – концертирующее *Allegro*, Лирическая часть – Фуигированная часть, Связующее построение – Жанровая часть. Раскрывается образно-эмоциональное своеобразие каждой составляющей. При этом, обращение к трактату И. Кванца, в частности к положению о существовании двух типов медленных частей *Adagio molto malinconico* и *Adagio cantabile* находит подтверждение в нотных текстах Корелли.

Наличие свидетельств ассоциативных сравнений барочных писателей и указаний на воплощение определённых аффектов в структуре барочного сада убеждает в правомерности соотнесения представленных функциональных групп с серией определённых типов частей садово-паркового ансамбля: Подъездная аллея-променад – Фасад-партер, Камерное пространство *giardino secreto* – Лабиринт, Анфилада – игровое пространство «Зелёного театра». На конкретных примерах демонстрируется пересечение образно-смысловой нагрузки частей концерта с иконографической программой (С. Соколов) садово-паркового ансамбля.

Способ музыкального формообразования обнаруживает общие точки схождения с морфологическими особенностями архитектурного пространства. Так, аналогом контрастно-составной формы в музыке будет являться многосоставное пространство ансамбля. Части музыкального цикла согласованы подобно тому, как согласованы части архитектурного ансамбля, то есть преимущественно парными блоками, чередуясь друг с другом по принципу контраста. Составные звенья этих блоков могут существовать только в единстве друг с другом. Единое целое вбирает в себя некое множество таких частей. Получается, что характер целостности обеспечивается внутренней спаянностью структурных единиц. Изъятие какой-либо одной приведёт к нарушению этой целостности на уровне макроцикла, цикла, отдельной части, разделов части, секций. (Эту особенность можно признать в качестве типологической). Отсюда привлечение принципов контраста и тождества, а также приёмов, обеспечивающих связанность частей. Наиболее важную роль играют кадансы-связки, а также связующие *Adagio* в *concerti grossi* и приём анфиладности в архитектуре.

Музыкальный и архитектурный сценарии демонстрируют общую последовательность типологических событий, которая разворачивается перед слушателем (зрителем) постепенно. Таким образом, особую роль в цикле *concerto*

grosso и в глубинно-пространственной композиции играет координата времени. Поэтому длительность восприятия архитектурного ансамбля, представляющего собой многокомпонентное пространство (садово-парковый ансамбль характеризует высокая плотность застройки и, как следствие, высокая степень воздействия на зрение, слух, обоняние, осязание, вкус и кинестетическое чувство наблюдателя), сопоставима с продолжительностью звучания всех двенадцати concerti grossi, вместе образующих единый макроцикл².

Содержание **Четвёртой главы «Фактура и Тектоника»** раскрывает особенности фактурной организации concerti grossi А. Корелли и тектонической организации архитектурных объектов итальянского барокко. В **разделе 4.1 «Полифонизм и полизрительность»** прослежены связи между принципом имитации и принципом контрапоста, между полифоническим складом и полизрительной манерой, предполагающие восприятие как бы раздвоенным слухом-взглядом. Подобное взаимодействие объяснимо сознательным стремлением творцов барокко к синтезу искусств, к изобретению оригинальных форм объединения различных видов искусства, будь то связь живописи, поэзии и музыки в театре или же взаимопроникновение пластических искусств, искусства декорации и природы в садово-парковой архитектуре. Примером творческого союза могут служить распространённые в это время Академии. Среди наиболее значительных следует назвать Аркадскую Академию, Болонскую Академию, Академию святого Луки, на собраниях которых поднимались проблемы науки и искусства. В обществе Schola Riccatiana математика Якопа Риккати особое внимание уделялось вопросам взаимосвязи математики, музыки и архитектуры. Эти академии позволяли устанавливать творческие и дружеские контакты, разрабатывать масштабные проекты, объединяющие различные виды художественной практики. В связи с этим, особый интерес представляет уровень межвидовых взаимодействий. Например, принципы, разработанные итальянскими сценографами, были не просто перенесены, но иначе трактованы итальянскими, французскими и английскими архитекторами в садово-парковых композициях. Особенности построения внутреннего пространства итальянских соборов, формирующие специфическую акустическую среду, впоследствии получили светскую интерпретацию в интерьерах барочных дворцов и вилл. Внешнее пространство воспринималось не только как картина, поражающая зрение своей красотой и разнообразием, но и как звучащая партитура. Пристальное внимание уделялось музыкальному слуху архитектора, поскольку он должен был, помимо всего прочего, уметь привлекать акустические возможности пространства, используя природный рельеф, архитектурные формы

² В своём предисловии к изданию Peters 1937 года В. Войль сообщает, что в Лондоне в 1724 году музыканты «Академии вокальной и инструментальной музыки» исполнили все двенадцать концертов «одним разом» на «возвышенной площади».

и гидравлические сооружения. Таких садовников называли «эхотектами», то есть строителями эха (С. Соколов). В подобные «озвученные пространства» садов и парков органично вписалась такая форма музицирования, как концерт на открытом воздухе (*concerto all'aperto*). В этом проявляется себя многоплановость, полифоничность эпохи. Поэтому особенно ценными представляются образцы, демонстрирующие влияние и распространение музыкальных идей на область архитектуры.

В разделе **4.2 «Диалог как “универсальная модель” музыки и архитектуры»** осуществляется анализ действия общего диалогического принципа построения музыкальных и архитектурных произведений. Обнаружены различные варианты музыкального диалога: между группой *concertino* и группой *ripieno*, между отдельными инструментами группы *concertino* и группой *ripieno*, между инструментами различной тесситуры, которые композитор реализует с помощью смены тембров, регистров и оркестровых групп при той или иной степени различия фактурных функций голосов и приёма *Stimmtausch*. Нередко возникает два варианта одной модели: диалог между группами *concertino* и *ripieno* и диалог между инструментами в группе *concertino*. Показатель одного – это различие плотности и массы звучания (участие *basso-continuo* и разница в количестве голосов фактуры), динамики и тембра, признак другого – различие пространственного положения монотембровых инструментов.

В архитектурных произведениях образуется диалогическая конструкция, построенная на эффекте противопоставления масс. В архитектуре *seicento* складывается тип диалогического пространства. Один из его примеров запечатлён в композиции церкви Санта Мария делла Салюте зодчего венецианского барокко Лонгена Бальдасаре (1598–1682). По мнению В. Локтева, диалогическими парами здесь прочитываются порталы капелл и соотношение большого и малого купола. Как и в *concerto grosso* здесь образуется два варианта одной модели. Контраст между величинами двух купольных объёмов (размер большого купола равен 60 метрам) рождает эффект противопоставления масс. В известной мере это можно согласовать с дифференциацией звуковых масс групп *concertino* и *ripieno*. Таким образом, в аудиальной и визуальной композициях акцентирована суть диалогического пространства – возможность существования двух самостоятельных позиций.

Раздел 4.3 «Метроритмические свойства диалогических моделей» посвящён процессу выявления характерных черт так называемого пульсирующего пространства. Анализ организации музыкальной ткани проводится в сопоставлении с анализом тектоники фасадных поверхностей. В ритмичных противопоставлениях (пульсациях) внешнего и внутреннего планов, выраженных с помощью специфических языковых средств: метроритмической пульсации и фактуры в музыке, контрапоста пространства, массы интерьера и фасада в архитектуре, отражается представление о его

динамичном и прерывистом характере. Появление в кореллиевских текстах многообразных вариантов метроритмической и фактурной организации ткани, опирающихся на минимальные компоненты фактуры (отдельный звук, фигурации) и рождающих эффекты эха и реверберации, объясняется акустическими характеристиками барочных культовых сооружений. Приводятся данные, учитывающие время реверберации в итальянских барочных церквях, которое в отличие от ренессансных базилик было заметно снижено. Корелли не мог не учитывать эти особенности и, вероятнее всего, приспособливал свои произведения под место и условия исполнения. В связи с этим особый интерес представляют те фактурные образования, в которых присутствует в явном или скрытом виде долевая и внутридолевая пульсация.

Например, сочетание различных вариантов пульсации используется А. Корелли в concerto grosso № 5. Внешний план – это внутридолевая пульсация шестнадцатыми в фигурации первых скрипок. Её равномерный характер поддержан партией альты, задающей тактовый (долевой) пульс тоном «f». По координате вертикали эти партии различаются как верхняя и средняя линии фактуры. Роль партии вторых скрипок – это средоточие рельефного, секвенцируемого мотива, сопровождаемого басовой партией. Переплетаясь с фигурацией, образуется внутренний план пульсации, в котором повторяемый тон «f²» создаёт свою линию. Таким образом, формируется сложная многопорядковая пульсация одного тона, перемещающегося по всему звуковому полю. Сопоставление равномерной и неравномерной пульсаций осуществляется не только в одновременности, то есть внутри одной фактурной ячейки. Изменение её характера происходит в последовательности и сопровождается изменением плотности звуковой ткани, выраженной противопоставлением tutti–concertini и как следствие, динамическим контрастом различных градаций звучания forte. Метроритмическое и звуковысотное взаимодействие нескольких планов даёт новое качество – прерывистый характер *неравномерной* ритмической пульсации.

Аналог этому свойству музыкальной ткани можно обнаружить в рисунке кессонированного купола, составленного из комбинаций шестигранников, восьмигранников и крестов. По мнению В. Локтева, его главная особенность заключается в том, что «каждая форма возникает как случайный зазор между другими. Она есть, и её нет в одно и то же время. Если смотреть на кресты и восьмигранники – нет шестигранников и, наоборот. Налицо – уже знакомый эффект пульсации». В этом наблюдении учёного важно уловить сходство зрительного и слухового восприятия. При слуховом восприятии музыкальной ткани возникает стереофонический эффект, получаемый благодаря высокой скорости перемещения звука и его одновременной принадлежности к разным фактурным планам.

Фактурное образование можно представить как полифонически устроенное музыкальное целое. Звук, повторяясь в разных регистрах и тембрах, в

последовательности и в одновременности, образует целую сеть своих реверберационных отзвуков. Повторения и звуковысотные перемещения «кратких интонационных единиц» (М. Скребкова-Филатова) – фигураций и звуков-точек образуют горизонтальные, вертикальные и диагональные линии слежения. Скорость перемещений элементов довольно высока, поэтому ткань воспринимается как непрерывная цепь мерцающих, мгновенно появляющихся и также искромётно исчезающих звуков-«всполохов». В чертежах и планах архитектурных сооружений различные направления многих осей и их пересечения образуют прихотливый рисунок, который схематично отражает пластику криволинейных фасадов.

В разделе 4.4 «Фактурные конфигурации и визуальные формы» предпринята попытка обнаружения адекватных фактурным рисункам визуальных конфигураций барочных фасадов. Учитывая, с одной стороны, жанровую специфику *concerti grossi*, в фактуре которых моделируется трёхмерное пространство, и с другой стороны, присутствие в архитектурном ансамбле временного фактора, автор диссертации допускает возможность сопоставления фактурных конфигураций и форм статических ритмов. В нотных и архитектурных примерах с помощью графических знаков визуализируются соответствия их элементов по координатам (параметрам измерения) и выполняемым ими функциям. Соотнесены фактурный рисунок *Allegro concerto grosso* № 4 и рисунок фасадной поверхности палатцо Казерта, начальное построение первого *Allegro Concerto grosso* № 8 и пластический рисунок фасада церкви Святого Петра во Фраскати, каденционные обороты концертов № 8 и № 10 и мотивы двойных и тройных колонн. Общая логика состоит в чередовании элементов, в их взаимных перестановках, в наличии двух объёмов и их соотношении по критерию плотности, а также в элементах симметрии. Аналогично музыкальным образцам, построенным на сочетаниях полифонического и гомофонно-гармонического типов склада, в архитектурных образцах объединяются стеновая и ордерная конструктивные системы. Выявлена аналогия структурирующей функции каданса и конструктивной роли вертикали ордера. Продемонстрированные структурные закономерности подтверждают заявленную в первой главе позицию о смысловой соотнесённости понятий Фактура и Тектоника, Склад и Конструкция.

В Заключение подводятся итоги диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения проблемы. Реализуемый в работе сравнительно-типологический метод позволил обнаружить связи между композиционными принципами макроцикла *concerti grossi* Арканджело Корелли и принципами построения барочных архитектурных ансамблей. Продемонстрированные в ходе диссертационного исследования примеры теоретических, структурных и семантических соответствий дают весомые основания для подтверждения научной гипотезы о наличии специфических форм

взаимодействия между музыкой и архитектурой итальянского барокко. Благодаря соблюдению адекватности теоретических уровней соотнесения и учету исторического контекста, наблюдаемые сходства выходят за пределы произвольных аналогий и приобретают значение типологических. Они представлены в виде следующей шкалы ранжирования³:

1. Структурно-типологические соответствия, обусловленные общностью выполняемых элементами функций.
2. Структурно-типологические схождения, являющиеся результатом действия универсальных принципов пропорциональности, симметрии, контраста и повторности.
3. Структурные аналогии, определяемые идентичностью музыкального и архитектурного приёма.
4. Композиционные приёмы, обусловленные действием универсальных принципов полифоничности и диалогичности.
5. Образные параллели, являющиеся следствием общности эмоционально-психологических структур музыкального и архитектурного образа.

Идее создания циклической композиции родственна идея построения глубинно-пространственной архитектурной композиции. Их общетипические свойства: протяжённость, масштабность, многочастность диктуют усиление роли тех принципов и приёмов, которые направлены на создание системы связей элементов и целого.

Как показал анализ музыкальных циклов и пространственно-планировочных решений архитектурных ансамблей, предельная концентрация разнохарактерных, контрастных событий регулировалась такими принципами построения формы как: пропорциональность, повторность, симметричность. Барочные музыкальные и архитектурные произведения демонстрируют примеры использования «приятных для слуха и глаза» целочисленных отношений: 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, а также пропорций золотого сечения. В связи с этим нельзя не вспомнить замечание художника и поэта Клода-Анри Ватле, который писал: «Некоторые путешествующие по Италии не могут не заметить очарования, которое вещи очень обыкновенные приобретают там исключительно благодаря простоте своих объёмов, отвечающих пропорциям». Однако в композициях Корелли числовые меры действуют скрыто, определяя архитектурно-логическую логику всего макроцикла на разных уровнях.

Детерминантой единых принципов становится общая манера восприятия, называемая полифонической или полизрительной. Особенность построения музыкальной ткани определяют диалогичность и многопорядковая пульсация её

³ Введение рангового шкалирования считается простым и эффективным приёмом при вычислении так называемых ранговых коэффициентов корреляции сравниваемых феноменов // Ушаков Е. В. Введение в философию и методологию науки: учебник. – М.: Издательство «Экзамен», 2005. – с. 106.

элементов. Воспринимаются подобные структуры как бы раздвоенным слухом-взглядом. В ходе исследования с помощью визуализации форм их координации были выявлены черты сходства с порядком следования архитектурных элементов. Подобное зрительное подкрепление способствовало обнаружению общей логики между метроритмической организацией и статическими ритмами.

Параллельные явления возникают в образно-художественной сфере. Обоснование для подобного сравнения кроется в самой возможности рассмотрения композиций как сукцессивных форм, представляющих последовательную цепочку определённых образно-эмоциональных состояний. В глубинно-пространственной композиции развёртывание картины эмоциональной ориентации среды (В. Шимко) возможно благодаря проявлению так называемого пространственного ритма. Это область притяжения эмоциональных впечатлений и переживаний, сумма которых создаёт целостный средовой (художественный) образ (Д. Мелодинский). Поскольку архитектура и музыка – невербальные виды искусства, то привлечение литературного жанра в роли *переводчика* между внемзыкальной и музыкальными реалиями обоснованно. Представление об образном языке садово-парковых композиций дают референции Ф. Бэкона, д' Аржанвиля, Клода-Анри Ватле. Описываемые авторами характеры-состояния: Весёлое и Печальное, Величественное и Меланхолическое, Пышное и Странное определяют семантику барочного сада. Ключевой же для типа барочного сада-удовольствия становится эмоция *Allegro*. Примечательно, что преобладающим музыкальным темпом-характером в *concerti grossi* Корелли также является *Allegro*.

Суммируя все обнаруженные в ходе исследования типологические сходства, можно обозначить две противоречивые тенденции в организации художественного пространства: стремление к разделению целого на отдельные структурные звенья и, одновременно, к их объединению. Первая характеризует формообразующую логику контрастно-составной формы и способ барочного формосложения «in-divisio» (П. Франкль). Вторая – логику открытой формы и анфиладного типа планировки. В обеспечении целостности композиций особое значение приобретают принципы контраста и пространственной связанности (М. Шубенков). Последний проявляется в связующих *Adagio* и в приёме гармонического размыкания частей. Приём анфиладности способствует объединению составных звеньев в архитектурном пространстве. Следующий уровень организации – это сцепление готовых составных частей, их интеграция. Из этого вытекает общая направленность художественного мышления музыканта и архитектора барокко к циклизации и ансамблевому видению. В *concerti grossi* Арканджело Корелли предельно чётко отразились обе тенденции. Нерасторжимость бинарных структур определяет целостный характер его композиций, что в полной мере отвечает принципам организации **интегрального пространства**. Этот тип сложился именно в итальянском барокко.

Выявленные в ходе сравнительного анализа композиций *concerti grossi* А. Корелли и итальянских архитектурных ансамблей конкретные примеры разнообразных форм связи музыки и архитектуры позволяют поставить под сомнение тезис об отставании музыки в эпоху барокко от других видов искусства. Перспективность предложенного в диссертации ракурса исследования может быть связана с изучением творчества композиторов «второй величины»: Джованни Лоренцо Грегори, Джузеппе Валентини, Джузеппе Торелли, Джованни Баттиста Саммартини, Франческо Барсанти, оставившим свои образцы жанра *concerto grosso*. Можно ли проследить линию подобных общностей в творчестве учеников А. Корелли, среди которых: Франческо Манфредини, Франческо Джеминиани, Пьетро Антонио Локателли, Пьетро Каструччи, Франческо Антонио Бонпорти? В одном ряду с ними стоит имя немецкого композитора Георга Муффата, не отрицавшего влияния кореллиевских концертов на собственные композиции. Представляется, что дальнейшее углубление данной проблематики позволит накопить необходимый объём эмпирической базы для подтверждения гипотезы о синхронизации видов искусства. Долгосрочную перспективную линию может составить исследование форм сопряжения музыки и архитектуры на примере других культурно-исторических этапов.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рецензируемых ВАК:

1. Бакуто, С.В. Трактаат Бернардо Антонио Виттоне «*Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell' architettura civile*». К проблеме единства музыки и архитектуры / С.В. Бакуто // *Современные проблемы науки и образования*. – 2013. – № 6. – С. 1055. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/113-11768> (дата обращения: 21.01.2014) (0,4 п. л.).
2. Бакуто, С.В. *Music and Architectural Categories. On the Issue of Semantic Correspondences* [Музыкальные и архитектурные категории. К вопросу о смысловых соответствиях] / С.В. Бакуто // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 3. – 2014. – Vol. 7, № 3. – P. 480–489. – Режим доступа: <http://journal.sfu-kras.ru/series/humanities/2014/3> (дата обращения: 30.04.2014) (0,7 п. л.).
3. Бакуто, С.В. Категория пространства в научно-философской мысли и в художественной практике Нового времени / С.В. Бакуто // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота. – 2014. – № 6 (44): в 2-х ч. Ч. II. – С. 22–26 (0,7 п. л.).

4. Бакуто, С.В. Некоторые принципы организации цикла концерти гротти Арканджело Корелли / С.В. Бакуто // В мире научных открытий. Красноярск: Научно-инновационный центр. – 2015. – № 1.3 (61) Социально-гуманитарные науки. – С. 1245–1257 (0,5 п. л.).

Другие публикации по теме исследования

5. Бакуто, С.В. Некоторые особенности пространственной организации в эпоху барокко / С.В. Бакуто // Студент, наука, цивилизация. Тезисы докладов четвёртой межвузовской научно-практической конференции. – Красноярск: Красноярское краевое отделение фонда НТИ и ТДМ, Красноярский краевой фонд науки, Красноярская государственная академия цветных металлов и золота, 1997. – С. 26 (0,1 п. л.).
6. Бакуто, С. В. К вопросу методологии анализа композиционного пространства музыки и архитектуры итальянского барокко / С.В. Бакуто // Моцарт, Танеев, Шостакович: история и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 17–18 октября 2006 г. – Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2007. – С. 61–66 (0,7 п. л.).
7. Бакуто, С.В. К вопросу взаимодействия музыки и архитектуры барокко / С.В. Бакуто // Непрерывное образование в сфере культуры: сб.: научно-методических работ. Красноярск: Красноярск. краев. научно-учебный центр кадров культуры, 2007. – № 3. – С. 45–51 (0,6 п. л.).
8. Бакуто, С.В. Принцип полифоничности в музыке и архитектуре итальянского барокко (на примере concerti grossi А. Корелли) / С.В. Бакуто // Искусство глазами молодых. Материалы IV Международной (VIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных 26–27 апреля 2012 г. – Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2013. – С. 23-27 (0,3 п. л.).
9. Бакуто, С.В. Модель диалога в музыке и архитектуре итальянского барокко / С.В. Бакуто // Актуальные вопросы культуры и искусства: история и тенденции развития. Сборник научных материалов по итогам Международной заочной научно-практической конференции. – Красноярск: Красноярск. краев. научно-учебный центр кадров культуры, 2012. – С. 6-13 (0,2 п. л.).
10. Бакуто, С.В. Музыка и архитектура итальянского Барокко. Некоторые композиционные аналогии на примере Concerti grossi А. Корелли / С.В. Бакуто // Неделя науки: Материалы конференции «Серебряковские чтения» 1-4 октября 2013 года. Сб. научных статей. – Волгоград: ВИИ им. П.А. Серебрякова. ООО «МИРИА», 2013. – С. 27–36 (0,3 п. л.).

11. Бакуто, С.В. Музыка в архитектуре и архитектура в музыке / С.В. Бакуто // Основы художественности в искусстве: опыт веков и современные искания: материалы Всероссийской научно-практической конференции Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова (6–7 декабря 2012 года). – Уфа: РИС УГАИ, 2014. – С. 4–10 (0,3 п. л.).
12. Бакуто, С.В. Музыка и архитектура. К вопросу межвидовых соответствий / С.В. Бакуто // Сборник научных трудов SWorld. – Выпуск 3. Том 49. – Одесса: КУПРИЕНКО СВ, 2013. – ЦИТ:313-0528. – С. 9–15 (0,3 п. л.).
13. Бакуто, С.В. / С.В. Бакуто // Трактат Бернардо Антонио Виттоне «Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell' architettura civile». К проблеме единства музыки и архитектуры / С.В. Бакуто // Научное обозрение. Пенза: Реферативный журнал. – 2015. – № 1. – С. 40 (0,03 п. л.).
14. Bakuto, S. Die Musik und die Architektur. Semantischen Parallelen [Музыка и архитектура. Смысловые параллели] / С.В. Бакуто // Europäische Fachhochschule. European Applied Sciences. – Stuttgart, 2013. – № 2. – S. 15-17 (0,3 п. л.).
15. Bakuto, S. Music and Architecture to the question of The Interspectific compliance [Музыка и архитектура. К вопросу межвидовых соответствий] / С.В. Бакуто // Modern scientific research and their practical application edited by Alexandr G. Shibaev, Aleksandra D. Marcova. Vol.J21304 (Kuprienko SV, Odessa, 2013) – Режим доступа: <http://www.sworld.com.ua/e-journal/J21304.pdf> (дата обращения: 18.11.2013) (0,2 п. л.).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
Бакуто Светлана Викторовна
**«Организация художественного пространства
в искусстве итальянского барокко:
concerti grossi А. Корелли и архитектурный ансамбль»**

Подписано в печать 21.12.2015. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная. Печать плоская.

Усл. п.л. 1,62

Тираж 120 экз. Заказ №180.

Редакционно-издательский отдел
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств»
660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 22

Отпечатано в Техническом центре КГИИ