



**Бочаров Юрий Семенович**  
доктор искусствоведения  
ведущий научный сотрудник  
НИЦ исторического музыкознания  
Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского  
e-mail: stmus@mail.ru

## **О СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЖАНРОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО<sup>1</sup>**

Как известно, инструментальная музыка эпохи барокко представлена множеством разнообразных жанров, каждому из которых в той или иной мере присущи специфические свойства контекстуального, функционального, содержательного и стилевого характера. Впрочем, чаще всего о жанровой принадлежности конкретного сочинения нам сообщает его наименование – *прелюдия, токката, канцона, фуга, аллеманда, куранта, партита, соната* и т. п. Однако в отличие, скажем, от классико-романтического репертуара, для которого характерно закрепление за определенным жанром лишь одного наименования, музыка эпохи барокко демонстрирует гораздо большую свободу. Да и сами термины, в которых подобные названия выражались,

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках финансируемого РГНФ проекта «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития» [№16-04-50016а(ф)]

нередко отличались многозначностью. К этому можно добавить еще и то, что указание жанровых наименований публикуемых сочинений на титульных листах изданий далеко не всегда совпадало с наименованиями этих же сочинений внутри сборников<sup>2</sup>.

Но все эти обстоятельства не должны смущать историка музыки, стремящегося представить целостную картину наследия эпохи барокко в сфере инструментальной музыки. Что в свою очередь вряд ли возможно осуществить без систематизации соответствующих жанров<sup>3</sup>.

Осуществляя такую систематизацию на основе выявления общности и различия всего массива существовавших в эпоху барокко жанров инструментальной музыки, на первом этапе мы в любом случае должны провести их типологию. Что, как выясняется, сделать совсем не просто.

Дело в том, что варианты жанровой типологии, представленные в музыковедческих трудах как отечественных авторов<sup>4</sup>, так и их зарубежных коллег<sup>5</sup> мало чем могут помочь в характеристике инструментальной музыки эпохи барокко. Во многом по той причине, что их авторы стремились охватить музыкальную культуру в целом, не обращая особого внимания на специфику музыкальной практики конкретных исторических периодов.

---

<sup>2</sup> Подробнее о жанровых наименованиях в инструментальной музыке эпохи барокко см.: *Бочаров Ю.* К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века // *Старинная музыка.* 2016. № 2. С. 5–10.

<sup>3</sup> Заметим, что речь идет именно о систематизации, а не о классификации, в основу которой положен иерархический порядок критериев. Действительно, в условиях достаточно динамичной жанровой системы барочного инструментализма и неоднозначности жанровых наименований любая попытка провести строго научную классификацию практически обречена на неудачу.

<sup>4</sup> См., например: *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964; *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.* М.: Музыка, 1971. С. 292–309; *Соколов О.* Морфологическая система музыки и художественные жанры Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994; Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке.* М.: Владос, 2003.

<sup>5</sup> Прежде всего немецких, в том числе Г. Бесселера, предложившего различать, с одной стороны, музыку «обиходную» (Umgangsmusik), а с другой – «преподносимую» (Darbietungsmusik) [см.: *Besseler H.* Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959], а также К. Дальхауза и Г. Г. Эггебрехта, писавших в том числе о музыке «функциональной» (funktionale Musik) и «автономной» (autonome Musik) [см.: *Eggebrecht H.H.* Funktionale Musik // *Archiv für Musikwissenschaft,* 16 (1973). S. 1–25; *Dahlhaus C.* Autonome Musik // *Brockhaus-Riemann Musiklexikon.* Bd. 1. Mainz, 1995. S. 72].

Мы же, напротив, не ставя перед собой задачу «объять необъятное», ограничиваем себя «всего лишь» инструментальной музыкой одного из исторических периодов. Но и это, если вдуматься, – колоссальнейший по объему музыкальный материал.

Каким же образом возможно систематизировать многочисленные и разнообразные жанры инструментальной музыки, существовавшие в Западной Европе в XVII – первой половине XVIII столетия?

Попытка разделить их по типам исполнительского состава явно не приведет к успеху, поскольку многие барочные жанры не были однозначно привязаны к тому или иному инструментарию. Более того, немало сочинений дошло до наших дней без указания, какие инструменты и в каком количестве следует применять при исполнении.

Определенные основания для жанровой типологии дает разделение инструментальной музыки эпохи барокко по основным сферам ее бытования на светскую и церковную.

Действительно, с одной стороны, мы имеем жанры чисто светские — разнообразные танцы, вариации на темы популярных арий, танцевальную сюиту, камерную сонату, различные виды инструментального концерта и театральной увертюры. С другой — явно церковные (к примеру, церковные сонаты и многочисленные жанры органной музыки: преамбулы, токкаты, канцоны, волонтари, разнообразные версеты, из которых, в частности, складываются органские гимны, магнификаты и мессы, и т. д.).

Однако у целого ряда важных жанров не существовало жесткой привязки к церковной или светской обстановке. Так, например, сонаты, получавшие при издании наименование *da chiesa* (то есть сонат церковных), могли звучать не только в стенах храма. Популярны во Франции того времени органские нозли, изначально исполнявшиеся в церкви, активно распространялись в практике любительского музицирования. Подобным же

образом могли использоваться и бытовавшие в немецких лютеранских землях хоральные обработки. Самым разным был конкретный адресат пьес имитационно-полифонического склада (к примеру, ричеркаров и фуг): одна и та же музыка могла звучать и в храме, и в светской обстановке. Словом, проводя типологию инструментальной музыки эпохи барокко путем разграничения жанров церковных и светских, мы непременно столкнемся с массой противоречий и нестыковок.

Впрочем, возможно, в поисках более удовлетворительного варианта жанровой типологии стоит обратиться к категории стиля, имея в виду распространенный в музыкально-исторической литературе тезис о делении всей музыки барокко на музыку в церковном, камерном и театральном стилях. На первый взгляд, идея выглядит заманчивой. Однако при внимательном рассмотрении обнаруживается ее бесперспективность. Несмотря на то, что впервые о существовании церковного, камерного и театрального стилей (*stylus ecclesiasticus*, *stylus cubicularis*, *stylus scenicus*) еще в середине XVII столетия писал работавший при польском королевском дворе итальянский капельмейстер Марко Скакки<sup>6</sup>, никакой универсальной стилевой типологии музыки барокко, в основу которой была бы положена упомянутая триада, в те времена не существовало. В этом легко убедиться, обратившись к таким авторитетным изданиям, как музыкальные словари С. де Броссара и И. Г. Вальтера<sup>7</sup>, где выделяется довольно много разных стилей, однако без попыток какой-либо их систематизации. Причем эти стили, как справедливо заметила Л.В. Кириллина, «... нередко смешивались и не были жестко привязаны к определенным жанрам»<sup>8</sup>, а потому сам

---

<sup>6</sup> *Scacchi M.* Breve discorso sopra la musica moderna. Warszawa: Peter Elert, 1649. Кстати, М. Скакки при этом имел в виду исключительно вокальную музыку.

<sup>7</sup> *Brossard S. de.* Dictionarie de Musique. Paris: Ballard, 1703; *Walther J.G.* Musicalisches Lexicon. Leipzig: Deer, 1732.

<sup>8</sup> *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: ИД «Композитор», 2007. С. 9

стилевой принцип в качестве основы для жанровой типологии барочной инструментальной музыки на церковную, театральную и камерную явно ненадежен.

К тому же резко очерченной границы между «камерными» и «театральными» инструментальными жанрами в те времена не существовало. В частности, трехчастные театральные увертюры итальянского типа могли исполняться в концертах отдельно от опер, которым изначально предшествовали. А со временем (во второй четверти XVIII столетия) по их образцу стали сочинять самостоятельные симфонии, уже не имевшие непосредственной связи с оперными спектаклями. Существовала и иная тенденция, когда композиционные принципы, свойственные сугубо камерным жанрам, влияли на строение театральных увертюр. К примеру, вступительная симфония к опере А. Скарлатти «Розаура» (1690) по форме явно напоминает сонату кореллиевского типа, в то время как вступительный оркестровый раздел оперы Генделя «Родриго» (1707) написан в жанре увертюры-сюиты, который активно применялся немецкими композиторами начиная с 1690-х годов.

К этому можно добавить, что однозначно приписать к сфере камерной музыки, скажем, пьесы в танцевальных жанрах, вряд ли возможно, поскольку они же с успехом могли использоваться в танцевальных дивертисментах музыкально-сценических произведений. Не следует забывать и о своеобразных «модуляциях» инструментальной музыки из театральных сочинений (прежде всего оперных увертюр) в сферу откровенно камерной музыки посредством ее переложения для клавира с целью расширения репертуара бытового музицирования<sup>9</sup>.

В сложившейся ситуации, когда жанровая типология по таким критериям, как тип инструментального состава, сферы бытования и стилевые

---

<sup>9</sup> Подобные переложения в 1-й половине 18 века особенно часто публиковались в Англии.

признаки представляется весьма проблематичной, гораздо более перспективной выглядит идея дифференциации барочных инструментальных жанров, основанной на структурно-содержательном принципе.

Если подойти к содержательной стороне инструментальной музыки эпохи барокко на обобщенном уровне, то не сложно заметить, что музыкальным сочинениям той эпохи (при всем их многообразии) свойственны два основных типа образной структуры. Они либо ограничиваются раскрытием единого (хотя порой и достаточно многогранного) образа, либо включают в себя несколько (два или более) различных образов, сопоставление (но не конфликт) которых порождает некую целостную картину. Учитывая же типично барочную установку на то, что музыка прежде всего передает определенные аффекты (то есть некие стабильные эмоциональные состояния), при этом вызывая их же в душах слушателей, мы вполне можем говорить об инструментальных сочинениях той эпохи как о *моноаффектных* либо *полиаффектных*<sup>10</sup>.

При этом моноаффектным возможно признавать не только те сочинения, композиция которых сравнительно проста и тематически однородна. В них допустимы и различного рода внутренние контрасты (интонационного, фактурного или метроритмического порядка), которые, однако, не нарушают внутреннего структурного единства. Отдельные части (разделы) таких сочинений, как правило, не достигают степени самостоятельных в композиционном отношении пьес. Из этого следует, что моноаффектными будут считаться, скажем, не только краткая прелюдия импровизационного склада или старинный танец, но также fuga, куплетное рондо и даже композиция в старинной сонатной форме<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Естественно, следует иметь в виду, что подобное разделение весьма условно (как, впрочем, часто бывает при попытках теоретического осмысления барочной музыки).

<sup>11</sup> См., например, клавирные сонаты Д. Скарлатти.

Полиаффектность обнаруживается прежде всего в так называемых циклических композициях, состоящих из нескольких связанных единством общего замысла относительно самостоятельных в композиционном отношении и, как правило, внутренне завершенных частей. Характерные примеры циклических форм барокко демонстрируют, к примеру, многочастные старинные сонаты и симфонии (в том числе трехчастные итальянские увертюры), а также инструментальный концерт. Также традиционно к формам этого рода относят бинарный цикл «прелюдия (фантазия, токката) и фуга» и старинную сюиту. Впрочем, механическое перенесение представления о циклических произведениях классико-романтической эпохи на барочный репертуар оказывается все-таки не вполне корректным. Дело в том, что наряду с теми барочными сочинениями, которые полностью составлены из абсолютно завершенных и самостоятельных в композиционном отношении частей, нередко встречаются и такие, где хотя бы одной из частей (чаще всего медленной части в концертах и сонатах) свойственная композиционная «рыхлость» и неустойчивость. Подобные части, бесспорно, имеют индивидуальный облик и порождают значительный образный контраст с сопрягаемыми частями. Однако их строение зачастую не только не является типизированным, но имеет quasi-импровизационный характер. Гармоническое развитие подчас приводит к модуляции в иную тональность либо к завершению дополнительным (т. н. фригийским) кадансом, создающим в условиях тонального мышления явное ощущение разомкнутости. Все это в сочетании с не слишком большой длительностью таких частей порождает впечатление о них как о неких связках-переходах в рамках общей многочастной композиции<sup>12</sup>. Тем не менее целое в подобных случаях оказывается, как ни

---

<sup>12</sup> См., например, III часть (Adagio) сонаты Генделя e-moll (HWV 359) для мелодического инструмента и basso continuo, модулирующую из G-dur в e-moll с заключительным фригийским кадансом.

странно, более интегрированным, нежели сонатно-симфонический цикл эпохи венского классицизма, формирующийся из абсолютно законченных и четко структурно отграниченных друг от друга частей (что, кстати, породило существовавшую во времена Моцарта и Бетховена практику исполнения крупных многочастных сочинений вразбивку в рамках одного концерта)<sup>13</sup>.

Возвращаясь же к структурно-содержательной стороне инструментальной музыки эпохи барокко, логично предположить, что не только отдельные сочинения, но и жанры (как определенные типологические разновидности сочинений) также могут являться моноаффектными либо полиаффектными. При этом группа моноаффектных жанров, очевидно, окажется более многочисленной, поскольку в нее попадут разнообразные старинные танцы, различного рода инструментальные *airs*, хоральные прелюдии, отдельные фуги, ричеркары, одночастные симфонии в составе музыкально-сценических или кантатно-ораториальных сочинений и т. д. В отличие от них, инструментальные концерты (в том числе *concerti grossi*), многочастные сонаты и симфонии (включая итальянские увертюры), различные виды сюит, и некоторые жанры органной музыки (мессу, магнификат и гимн) можно определенно считать полиаффектными.

И действительно, систематизация жанров инструментальной музыки эпохи барокко, осуществленная в виде «содержательной» типологии, принцип которой основывается на количестве аффектов, вроде бы представляется наиболее оптимальной. Однако все-таки не универсальной. Поскольку, с одной стороны, есть жанры, которые сложно отнести к

---

<sup>13</sup> О концертных программах той эпохи подробнее см.: *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика–XXI, 2003. В этой связи заметим, что существование подобной практики, естественно, не может не вызывать вполне обоснованный скепсис в отношении широко распространенного представления о цикле в музыке второй половины XVIII — начала XIX века как о воплощении некоего единого художественного замысла.



категории моноаффектных либо полиаффектных<sup>14</sup>. К тому же такая типология не всегда получает соответствующую «поддержку» с сугубо композиционной стороны и, таким образом, оппозиция «моноаффектность – полиаффектность» не обязательно синонимична соотношению одночастности и многочастности (цикличности)<sup>15</sup>.

В этих обстоятельствах, пожалуй, более предпочтительной окажется ориентация жанровой типологии на композиционный аспект, с учетом некогда предложенного А. Н. Сохором разделения музыкальных жанров на простые и сложные<sup>16</sup>.

Следует, однако, подчеркнуть, что, используя уже устоявшиеся в отечественной теории применительно к жанрам термины «простой» и «сложный», мы придаем им несколько иное значение, обращая внимание на сугубо композиционный аспект, тогда как А.Н. Сохор, для жанровой типологии которого выраженные данными терминами понятия были явно не основными, акцентировал с их помощью фактор содержательной емкости жанра.

Итак, если характерные для конкретного жанра одна или несколько типовых композиционных структур нельзя разделить хотя бы на две части, достаточные для репрезентации самостоятельной музыкальной пьесы, такой

---

<sup>14</sup> Такие, например, как английский волонтирий, который на протяжении своей истории постепенно модулировал от одночастной композиции к малому циклу типа «прелюдия и fuga». Или же вариационная партита, которая могла, не ограничиваясь многократным воспроизведением единого аффекта, вбирать в себя и другие (при наличии в ее рамках так называемых «жанровых» вариаций).

<sup>15</sup> Так, например, очевидные признаки полиаффектности наблюдаются во многих французских увертюрах композиторов первой половины XVIII века, при том что во времена Люлли и его прямых последователей образцы данного жанра (несмотря на присущий ему изначально контраст характера движения между основными разделами) были моноаффектны. Далек не всегда моноаффектность была свойственна и барочным органным прелюдиям – особенно сочинениям Д. Букстехуде и В. Любека, отличающимся резкими внутренними фактурными и ритмо-интонационными контрастами. В чем-то сходную картину демонстрирует и жанр токкаты, отдельные воплощения которого (в частности, у И. С. Баха) фактически достигают уровня полноценной циклической композиции, а значит, оказываются полиаффектны.

<sup>16</sup> *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 300–301.

жанр следует считать простым. Если подобное деление на две части и более возможно, налицо жанр сложный.

Таким образом, в группе простых, что вполне естественно, окажутся преимущественно моноаффектные жанры, получающие воплощение в виде отдельных, вполне самостоятельных и завершенных пьес (прелюдия, фантазия, ричеркар, канцона, фуга, различного рода танцы, многообразные «регистровые» жанры французской органной музыки и т. п.), а в группе сложных – принципиально полиаффектные жанры (сюита, концерт, многочастные соната и симфония, органная месса, гимн и магнификат, составной жанр «прелюдия и фуга» и др.), строение которых предполагает объединение двух и более относительно самостоятельных по содержанию и при этом композиционно завершенных частей (пьес). Иначе говоря, если использовать терминологию классической теории композиции, мы имеем дело с жанрами, ориентированными, с одной стороны, на одночастные<sup>17</sup>, с другой – на циклические формы.

При этом выделенные две группы жанров в реальной исторической практике отнюдь не были изолированы друг от друга. Так, к примеру, простые жанры могли входить в состав сложных (наиболее показательный пример – отдельные танцы в составе сюиты), к тому же целому ряду изначально простых (с сугубо композиционной точки зрения), но многогранных по своему содержанию жанров – прежде всего прелюдии, токкаты, фантазии, французской увертюры – могли быть свойственны как моноаффектность, так и характерная для сложных жанров полиаффектность, связанная с использованием весьма значительных внутренних образных

---

<sup>17</sup> Имеются в виду барочные двухчастные (двухколенные) формы танцевального происхождения (значительно реже – структуры из трех и более повторяющихся колен), различные варианты рондо и вариаций, а также процессуальные формы (в том числе основанные на принципах имитационной полифонии), причем как единого строения, так и состоящие из двух и более структурно выделенных разделов, при том что ни один из них не достигает статуса самостоятельной пьесы (во всяком случае, не воспринимается таковой).

контрастов. Можно сказать, что подобные жанры демонстрируют определенную нестабильность, что, впрочем, вполне соответствует музыкальной практике того времени, в которой любые разграничения принципиально условны. Но все это не должно ставить под сомнение саму идею типологии, в основу которой положен композиционно-содержательный принцип. Тем более что отсутствие абсолютной определенности в отнесении некоторых жанров к конкретной типологической группе<sup>18</sup> вполне вписывается в контекст эпохи и находится в русле характерной для музыкального барокко диалектики двух тенденций: с одной стороны – к типизации, а с другой – к изменчивости, вариантности формирующихся норм. Не говоря уже о том, что типология как начальный этап систематизации элементов целого, как известно, вовсе не обязана, в отличие от классификации, охватывать абсолютно все эти элементы, допуская существование некоторых, которые в полной мере не соответствуют избранным критериям.

Две группы жанров, возникшие в соответствии с предложенным нами вариантом систематизации, в количественном отношении значительно отличаются, поскольку жанров простых оказывается гораздо больше, чем сложных. Тем не менее значимость последних от этого никак не уменьшается. Более того, есть все основания говорить о том, сложные жанры есть жанры высшего уровня, поскольку они по сути формируются из простых, каждый из которых обогащает смысловое содержание целого. Но, так или иначе, принципиальное различие этих жанровых групп не вызывает сомнений. А если к тому же учитывать их внутреннюю качественную разнородность, последующий этап систематизации инструментальных жанров музыки барокко на основе единого существенного признака

---

<sup>18</sup> Что к тому же усугубляется многозначностью целого ряда терминов, использовавшихся в качестве жанровых наименований.

становится практически невозможным. Приходится иметь дело уже с каждой группой в отдельности.

Но прежде чем перейти непосредственно к дальнейшей систематизации в группе простых жанров, следует, пожалуй, вкратце вспомнить о механизме жанрообразования на ранних этапах развития инструментализма; о том, что первичными формами его проявления были, с одной стороны, *музыкальный сигнал*, а, с другой стороны – *музыкальное сопровождение различных типов организованного движения*. Фактически на этой основе впоследствии возникли различные виды фанфар, пастушеских наигрышей, колокольных звонов, а также жанры инструментальной музыки, непосредственно связанные с многообразными бытовыми танцами и, в меньшей мере, с шествиями (в т. ч. маршами). Как правило, музыкальной составляющей этих прикладных жанров, нередко именуемых первичными, в той или иной мере свойственны индивидуальные стилевые признаки, касающиеся прежде всего ритмической организации, типа исполнительского состава, а отчасти также других стилевых свойств.

Профессиональная музыка европейской традиции восприняла эти первичные жанры и переработала их, сделав атрибутами композиторского творчества, – уже не просто танцами или маршами (хотя зачастую под эту музыку вполне можно танцевать или маршировать), но и собственно инструментальными *пьесами*, рассчитанными на прослушивание и эстетическое восприятие. Параллельно в профессиональной инструментальной музыке возникали и развивались другие инструментальные жанры: либо вокального происхождения (органно-клавирная и ансамблевая канцона, органнй хорал, инструментальная ария), либо собственно инструментального (прелюдия, токката, фантазия, вариации и др.). Однако эти жанры, рожденные в условиях достаточно развитой профессиональной музыкальной практики, в большинстве своем уже не

имели однозначных жанрово-стилевых признаков (прежде всего метроритмического характера), свойственных «первичным» бытовым жанрам)<sup>19</sup>.

Таким образом, в общем массиве простых и в своей основе моноаффективных жанров можно выделить две примерно равные в количественном отношении видовые группы, руководствуясь таким критерием, как отношение их к вышеупомянутым «первичным» бытовым жанрам. В одну из таких групп следует отнести жанры, имеющие одноименные бытовые жанровые прототипы и, как правило, сохраняющие присущие им стилевые признаки. В другую – жанры без конкретных жанрово-бытовых прототипов.

Вполне естественно, что по своему составу эти группы существенно отличаются друг от друга. И если первая во многом единообразна, поскольку состоит преимущественно из жанров танцевального характера<sup>20</sup>, то вторая составляет ей разительный контраст. В ней оказываются жанры с имитационно-полифонической основой (фуга, ричеркар, каприччио), жанры сугубо инструментальной (токатта, прелюдия) либо вокальной (ария, канцона, нозль, хорал) природы, жанры относительно типизированного образного содержания (*réjouissance*, *tombeau*), жанры-функции (интрада, ретирада), жанры, характеризующиеся количеством самостоятельных голосов фактуры (дуэт, трио, квартет), темброво-регистровые жанры французской органной музыки (*basse trompette*, *plein jeu*, *tierce in taille*)

---

<sup>19</sup> Использование в отношении подобных результатов композиторского творчества термина «вторичные жанры» представляется не слишком удачным по причине негативного оттенка, который имеет прилагательное «вторичный» применительно к творческой деятельности, не говоря уже о том, что «вторичные» жанры, по мнению В.А. Цуккермана, якобы «формировались в условиях концертного исполнительства», что не вполне соответствует исторической действительности (становление в позднеренессансный и раннебарочный период жанров «абсолютной» музыки, равно как и «художественных» версий жанров танцевальных, вряд ли можно объяснить потребностями концертной практики в современном смысле этого слова).

<sup>20</sup> Исключение составляют лишь марш и фанфара.

и т. д.<sup>21</sup> Однако каждая из таких подгрупп слишком малочисленна, чтобы принцип, по которому она сформирована, выступил бы в качестве дальнейшего классификационного критерия второй (условно – «нетанцевальной») группы простых жанров.

Разумеется, можно постараться нарисовать схему деления данной группы на вышеупомянутые подгруппы, но это только внешне будет напоминать о научной классификации, не являясь таковой по сути. Таким образом, приходится констатировать: более детальная классификация простых инструментальных жанров XVII – первой половины XVIII века по единому существенному основанию вряд ли возможна, что во многом оказалось предопределено многообразием, варианностью и функциональной мобильностью самих этих жанров (в сочетании с многозначностью, свойственной целому ряду бытовавших в ту эпоху жанровых наименований). В противном случае мы гарантированно столкнемся с ситуацией, когда некоторые жанры окажутся в разных классификационных подгруппах, что противоречит обязательному для научной классификации так называемому «правилу внеположенности (объемной раздельности) членов деления»<sup>22</sup>.

Если же обратиться к сложным жанрам, то, несмотря на свою малочисленность (в сравнении с жанрами простыми), они, тем не менее, довольно разнообразны. И отличаются друг от друга по целому ряду особенностей, в числе которых — хронологический период становления, преимущественный «ареал» распространения (то есть охват тех или иных

---

<sup>21</sup> Особо следует упомянуть попадающие в эту группу жанры, которые можно определить как условные. Такие жанры представлены сочинениями, объединенными общим наименованием и фактором моноаффектности, при том что зачастую они могут существенно отличаться друг от друга в композиционном, фактурном и метроритмическом отношении и даже обладать признаками вполне конкретных простых жанров, которые авторы (либо издатели) по каким-то причинам сочли несущественными. Речь в данном случае идет о различного рода одночастных сонатах и симфониях, а также многочисленных пьесах, к которым применены такие наименования, как *Air*, *Entrée* либо *Lesson*.

<sup>22</sup> Более подробно о правилах научной классификации см. в кн.: *Коротков Э.М. Исследование систем управления: Учебник*. М.: Издательско-консалтинговая компания «ДеКА», 2000.

национальных традиций либо региональных школ), отношение к светской либо церковной практике. Но главное — по характеру того многочастного полиаффектного целого, которое демонстрирует воплощение каждого из жанров данного типа. И в этом отношении сложные жанры, также как и простые, возможно разделить на два вида.

К первому из них следует отнести жанры, которым свойственны органичная полиаффектность и внутреннее композиционное единство, тенденция к исполнению целиком и ориентация в значительной мере на концертную практику. Иначе говоря — жанры внутренне интегрированные, которые репрезентируют собой целостные многочастные сочинения. В их числе соната, инструментальный концерт, итальянская увертюра, а также сформировавшаяся под ее влиянием уже во второй четверти XVIII века нетеатральная циклическая симфония.

К другому виду сложных инструментальных жанров можно причислить такие, которые складываются из отдельных простых, но не образуют принципиально единых музыкальных сочинений, рассчитанных на обязательное исполнение целиком, то есть фактически являются лишь внешне упорядоченными рядами (группами) простых жанров. Типичные примеры — это, прежде всего, органная месса, а также органные гимн и магнатификат<sup>23</sup>. Данные музыкально-литургические жанры представляют собой, соответственно, совокупность зафиксированных версетов и отдельных органных пьес, звучащих во время мессы, либо собрание версетов, предназначенных для исполнения в манере *alternatim* церковного гимна или магнатификата. В реальной практике версетов (как и прочие органские пьесы) звучали рассредоточено, хотя при публикации образовывали похожие на

---

<sup>23</sup> Определение «органский» применительно к названию данных составных жанров традиционно используется для того, чтобы отличить их от месс, гимнов и магнатификатов, предназначенных для исполнения различными вокальными составами (как *a cappella*, так и с инструментальным сопровождением). В аутентичных жанровых наименованиях это определение отсутствует.

сюиты подборки небольших пьес в том или ином церковном ладу. Но подобные подборки не складываются (да и не могут складываться!) в единую музыкальную композицию, формируя в лучшем случае некое дискретное целое. Тем более что возможность последовательного их исполнения не предполагалась. И это, кстати, прекрасно представляли себе как создатели этой музыки, так и ее основные потребители (в большинстве случаев — приходские органисты). Соответственно, рассматривать отмеченные органные жанры как единые циклические произведения, строение которых во многом определяется логикой сугубо музыкального мышления, исторически некорректно, хотя с такими попытками иногда можно встретиться в музыковедческой литературе<sup>24</sup>.

Довольно близкой литургическим органным жанрам оказывается сюита<sup>25</sup>. В ней также явно первичны формирующие целое отдельные простые жанры, — о чем, кстати, недвусмысленно свидетельствуют многие издания того времени, на титульных листах которых вместо обобщающего жанрового наименования оказывается перечень тех простых жанров, которые, собственно, и формируют те ряды однотональных пьес, что мы уже давно привыкли именовать сюитами<sup>26</sup>. Роль издательской практики в данном случае представляется очень важной, поскольку барочные сюиты в значительной мере оказываются отнюдь не целостными музыкальными произведениями (как долгое время принято было считать), а репертуарными подборками пьес (часто оформленными в соответствии с тем или иным типовым структурным принципом), которые были опубликованы либо

---

<sup>24</sup> Например, в кн.: *Чебуркина М. Н.* Французское органное искусство Барокко: Музыка. Органостроение. Исполнительство. Париж: Natives, 2013.

<sup>25</sup> Под сюитой в данном случае понимается обобщающее понятие для обозначения разнообразных конструкций из разножанровых пьес (преимущественно танцевального характера) в едином тоне, которые в эпоху барокко фигурировали под разными наименованиями (*партита, увертюра, балетто, ordre, suite de pièces* и др.).

<sup>26</sup> В этом не сложно убедиться на примере многочисленных публикаций барочных сюит: от «Музыкальной пирушки» И. Г. Шейна (1617) до первого тома «Клавирных упражнений» И. С. Баха (1731).



потенциально предназначались для публикации, но сохранились в рукописном виде. Подобные подборки в XVII — первой половине XVIII века (в отличие от современной концертной практики) в большинстве случаев не предполагали исполнения целиком, «в один присест»: как правило, из них выбирались отдельные пьесы для изучения или любительского музицирования. Тем не менее в ряде случаев исполнение сюит целиком было вполне допустимым: с одной стороны это касается достаточно кратких сольных композиций (из 3–5 частей), а с другой — многочастных ансамблево-оркестровых сюит, имевших функцию музыки застольной или пленэрной, которые могли звучать довольно долго, учитывая продолжительность сопровождаемых трапез и праздничных зрелищ.

Возможность целостного исполнения сюит в свою очередь служит показателем того, что отмеченные нами различные тенденции в формировании сложных жанров, как это часто бывало в эпоху барокко, далеко не всегда проявлялись в «чистом» виде, а потому их дифференциация по определению не может быть излишне строгой.

Об этом же свидетельствует и то обстоятельство, что барочная соната *da camera* последних десятилетий XVII — первой четверти XVIII века, будучи многочастным сочинением, рассчитанным на целостное исполнение, тем не менее внешне часто оказывалась близка сюите, ибо в основном формировалась из простых жанров танцевального характера.

Известная двойственность присуща и еще одному сложному инструментальному жанру, начало формирования которого пришлось на первую половину XVIII столетия и во многом оказалось связано с именем И. С. Баха. Речь идет о бинарном жанре «прелюдия (фантазия, токката) и fuga». Казалось бы, здесь налицо механическое объединение двух различных жанровых компонентов. Однако сущность данного сложного жанра в полной мере реализуется лишь в едином комплексе взаимодополняющих друг друга

частей, которые в данном случае репрезентируют собой два типа музыкального мышления (один из них условно можно определить как свободный и фантазийный, а другой — как строгий и логический). Приоритетно в данном случае именно объединение частей, из чего следует необходимость исполнения данного двухчастного цикла целиком.

Таким образом, предлагаемый вариант общей типологии инструментальных жанров эпохи барокко и последующей дифференциации двух основных жанровых групп графически может быть выражен с помощью следующей таблицы:

#### Жанры инструментальной музыки

Простые		Сложные	
Имеющие одноименные жанрово-бытовые прототипы	Без конкретных жанрово-бытовых прототипов	Внутренне интегрированные <в виде единых многочастных сочинений>	Внешне упорядоченные <в виде организованных рядов (групп) простых жанров>
<i>Моноаффектные, в основном танцевального характера</i>	<i>Преимущественно моноаффектные, в основном нетанцевального происхождения</i>	<i>Органически полиаффектные</i>	<i>Суммарно полиаффектные</i>

Разумеется, данная версия систематизации барочных инструментальных жанров не идеальна и не претендует на истину в последней инстанции. К тому же музыку эпохи барокко вообще довольно рискованно подвергать какой-то систематизации. Практически обязательно возникнут какие-нибудь «промежуточные» явления, не желающие укладываться в уготовленное им исследователем «прокрустово ложе». И тем не менее фактор систематизации все-таки представляется необходимым для создания более или менее целостного представления о музыкальных жанрах любой эпохи. Особенно на стадии их изучения в профессиональных музыкальных учебных заведениях.