

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И БАРОККО

Цель настоящей статьи – способствовать формированию представлений о массовой музыкальной культуре как о релевантном и легитимном объекте музыковедческого исследования. Иными словами, наша основная мысль состоит в том, что музыковед, исследуя массовую песню, рок-композицию или эстрадный шлягер, не делает ничего недостойного и роняющего престиж своей профессии. Напротив, такого рода исследования полезны как минимум в двух отношениях: во-первых, они способны пролить новый свет на вполне традиционные и «законные» объекты науки о музыке; во-вторых, они стимулируют совершенствование самих методов музыковедческого исследования.

Методологические установки, способные служить ориентирами в пространстве современной музыкальной культуры, извлечены нами из статьи М. Л. Гаспарова «Историзм, массовая культура и наш завтрашний день» [1]. Главный из них следующий:

<...> массовая культура не заслуживает высокомерного презрения.

Массовая – она и есть настоящая и представительная, а элитарная, авангардная культура состоит при этом серийном производстве духовных ценностей лишь как экспериментальная лаборатория.

<...> Более того: массовая культура гораздо меньше противопоставляет себя высокой, чем высокая – массовой. Когда по библиотечным отчетам оказывалось, что Вербицкую читают больше, чем Льва Толстого, то это совсем не значило, что Вербицкая и ее читатели противопоставляли себя Толстому. Это было (и есть) **не противоположение, а продолжение одного и того же культурного массива** [выделено мной. – И.П.]. И если на верхнем его конце торжествовал историзм, а на нижнем – голливудский исторический лубок, то они связаны друг с другом крепкими нитями, а как эти нити переплетаются, должна самоотчитываться сама наша культура» [1, с. 26–27].

Уточнения к основному тезису.

(1) Между верхними этажами элитарной культуры и её нижними этажами циркулируют многочисленные **культурные лифты**. Они позволяют произведениям, изначально предназначенным для повседневного, массового потребления, перемещаться в область «высокой» культуры. Такие перемещения обусловлены важными различиями в функ-

ционировании этих двух типов культуры. Массовая культура быстро и бурно откликается на всё новое и необычное. Вместе с тем, она непостоянна и забывчива: «звёзды» массовой культуры гаснут, как правило, так же быстро, как и вспыхивают. Значительно медленнее происходят изменения в элитной культуре. Она более вдумчива и внимательна, сохраняет устойчивые привязанности к своим сюжетам и персонажам, стремясь не столько к обновлению, сколько к совершенствованию.

Именно отмеченное различие в эстетической реакции обеспечивает функционирование лифтов между разными этажами культуры. Тот или иной объект или персонаж, который вчера находился на вершине популярности, сегодня может лишиться большей части своих поклонников, но та относительно небольшая часть производителей и потребителей культурных ценностей, которая сохраняет приверженность прежним кумирам и идеалам, вполне способна, выделившись из общей массы, сформировать элиту и, соответственно, превратить свои ценности в элитарные. Таким образом, отнесение тех или иных артефактов к массовой или элитарной культуре зависит от пользователей едва ли не больше, чем от свойств самих артефактов.

(2) Нити, связывающие элитарный «верхний конец» и массовый «нижний конец» единого культурного массива, можно, развивая мысль М. Л. Гаспарова, представить себе как кровеносную систему. Субстанция, которая циркулирует по кровеносным сосудам музыкальной культуры, питает ее целиком – точно так же, как кровь питает весь человеческий организм с головы до ног.

Дальнейшее развитие аналогии между культурой и человеческим организмом несколько рискованно, поскольку последний производит различные субстанции, и некоторые из них накапливаются лишь в некоторых органах. Ущербность сравнения культурных и физиологических механизмов становится понятной, если мы обратимся к двум сосуществующим в современной музыкальной культуре способам звуковысотной организации – тональному и атональному. Некоторое время (впрочем, относительно недолгое) некоторым производителям и потребителям музыки (впрочем, не очень многим) казалось, что тональная и атональная организация относятся друг к другу как прошлое и будущее европейской музыкальной культуры. Кроме того, казалось, что граница между тональной и атональной¹ музыкой представляет

¹ Несмотря на протесты Шёнберга против употребления слова «атональность»

собой границу между элитарной и массовой музыкой. Со временем, однако, оказалось, что тональность не собирается отмирать, а массовая музыкальная культура вполне способна использовать атональную технику письма – например, в музыкальном сопровождении фильмов определенных жанров или вступительных разделах рок- и даже поп-композиций.

Ассоциации вообще полезны в тех случаях, когда они позволяют высветить какую-то одну не слишком заметную или недооцененную особенность изучаемого явления, и всегда опасны тем, что отвлекают внимание от этого явления в целом. В данном случае желательнее не вдаваться в рассуждения о том, возможно ли сравнить взаимодействие тонального и атонального принципа со смещением, скажем, крови и желчи. Вместо этого полезно было бы обратить внимание на то, что важной составляющей современной музыкальной культуры является то, что можно назвать *культурным наследием* – совокупность музыкальных произведений, которые функционируют в качестве образцов, эталонов и определяют «химический состав» той субстанции, которая циркулирует по «кровеносным сосудам» современной музыкальной культуры.

Культурное наследие, которое можно считать фундаментом, оболочкой или стержнем культуры – топологические ассоциации в данном случае не имеют никакого значения, – *нейтрально по отношению к моде или традиции*, к массовому или элитарному. Рядовой потребитель массовой музыкальной культуры может не посещать концертов академической музыки и называть музыку И. С. Баха «слишком сложной», «скучной» и т. п., декларируя свое негативное отношение к «музыке Баха» как культурной абстракции, воплощению неизвестной и чуждой ему элитарной традиции. При этом такой потребитель не испытывает никакого дискомфорта, когда слышит фрагменты произведений Баха, звучащие в качестве музыкального сопровождения, и даже охотно пользуется баховскими мелодиями в качестве рингто-

для характеристики применяемого им, его учениками и последователями принципа звуковысотной организации, это слово закрепилось в качестве термина, обнимающего собой как додекафонную технику письма, так и ряд других техник, возникших в XX веке на основе отрицания принципа иерархической звуковысотной организации. Именно отрицание тональности как исходный импульс той или иной техники делает употребление столь ненавистной Шёнбергу приставки «а-» логичным и обоснованным.

нов. При этом ему не приходит в голову, что он воспринимает или использует элементы какой-либо элитарной музыкальной культуры – просто потому, что музыка Баха (взятая в данном случае только для примера) сама по себе не является ни элитарной, ни массовой. Гораздо труднее осознать, что это же верно и в отношении музыки Шёнберга или Лигети: элитарность или массовость являются не «врожденными свойствами» музыкального материала, а особенностями его восприятия. В крайнем случае, элитарность определяется намерениями композитора, планирующего поставить музыкальный эксперимент над сравнительно небольшой и тщательно отобранной группой слушателей.

Исторический метод как лекарство.

Вероятно, главная трудность, с которой сталкивается любое достаточно масштабное исследование современной музыкальной культуры, состоит в чрезвычайной пестроте материала. Может показаться, что неоднородность окружающей нас звуковой среды беспрецедентна, однако в ней нет ничего такого, что можно было бы считать свойственным только нынешнему времени. М. Л. Гаспаров отмечает, что мозаичность – дело дистанции: изблизи она режет глаз безобразными контрастами, а издали сливается в ровный колорит, как у пуантилистов. Высоких классиков мы видим издали, а среди современников мучимся изблизи. Исторический подход к разнослойности прошлых культур может дать нам тот опыт, который немного облегчит эти наши мучения» [1, с. 29].

В чём же «целебные свойства» исторического подхода? Чтобы ответить на этот вопрос настолько подробно, насколько позволяет объем настоящей статьи, необходимо уяснить, что исторический метод, порожденный XIX веком, не был историческим в строго научном смысле слова: устанавливая связи между прошлым и настоящим, он был нацелен на будущее, которое предметом исторического знания не может быть по определению. Гегель рассматривал исторический процесс с точки зрения самодвижения абсолютной идеи, а выработанное Марксом материалистическое понимание истории, хотя и заменило абсолютную идею производительными силами, оставило в неприкосновенности принцип движения к конечной цели – пресловутому «светлому будущему» коммунистической формации.

Кроме того, мыслители XIX столетия не усматривали особых различий между законами природы и закономерностями общественного

развития. Огюст Конт, полагая, что законы физики и истории имеют одинаковую природу, создавал социологию как «социальную физику». Исследования «объективных законов истории» заметно расширили область своего приложения в первой половине XX века за счет цивилизационных теорий О. Шпенглера и А. Тойнби. Там, где не возникают находящиеся за пределами исторической реальности образы «светлого будущего» или «заката цивилизации», традиционный гегельянский историзм реализует *историко-генетический подход*, рассматривающий условия и причины возникновения тех или иных явлений. Благодаря историко-генетическому подходу историческая наука перешла от описания последовательности событий, в которой с трудом просматривались причинно-следственные связи, к изучению связанных исторических процессов. Историко-генетический подход, весьма эффективный, когда предметом исследования оказываются отдельные явления или процессы современной культурной жизни, всё же не справляется со всем её многообразием как таковым.

Другой подход к изучению истории и культуры возник в русле гуманитарного поворота, начатого Вильгельмом Дильтеем. Именно он впервые отделил *Geistwissenschaften* (науки о духе), методологическую основу которых образует принцип понимания, от *Naturwissenschaften* (наук о природе), опирающихся на методологический принцип объяснения. Не принуждаемые следовать образцу естественных наук, гуманитарии переносят внимание с «объективных» законов, реализуемых в деятельности людей, на самих действующих людей. Особенно заметный поворот к человеку осуществила в социологии школа Макса Вебера² и школа «Анналов» в истории.

Создатели школы «Анналов» выработали совершенно новое отношение к историческому времени. Оно как бы расслоилось и приобрело два измерения: первое – привычное нам время событий, соизмеримое с длительностью человеческой жизни, второе – время большой протяженности (*la longue durée*), как бы застывшее огромное «пространство времени», характеризующееся стабильностью социальных структур. В медленном течении исторических процессов обнаруживаются особого рода устойчивые формы индивидуальной и социальной жизни – ментальности, которые, согласно определению А. Я. Гуревича, представляют собой

² Макс Вебер впервые отнес социологию к *Kulturwissenschaften*, параллельно уточняя предложенное В. Дильтеем разделение наук.

<...> социально-психологические установки, автоматизмы и привычки сознания, способы видения мира, представления людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. В то время как всякого рода теории, доктрины и идеологические конструкции организованы в законченные и продуманные системы, ментальности диффузны, разлиты в культуру и обыденном сознании. По большей части они не осознаются самими людьми, обладающими этим видением мира, проявляясь в их поведении и высказываниях как бы помимо их намерений и воли. Ментальности выражают не столько индивидуальные установки личности, сколько внеличную сторону общественного сознания, будучи имплицированы в языке и других знаковых системах, в обычаях, традициях и верованиях [2, с. 75].

Обратившись ко времени большой протяженности, историки школы «Анналов» и их многочисленные последователи³ смогли трансформировать в метод исторической науки еще один способ описания событий, существующий со времен античности. Подобно тому, как убежденность ученых XIX в. в существовании законов, управляющих историей, подчинила повествования о событиях прошлого историко-генетическому методу, внимание исследователей XX в. к человеческой жизни, взятой в масштабах поколений и цивилизаций, позволило создать на основе сравнительных жизнеописаний, известных еще по трудам Плутарха, к *историко-компаративному методу*⁴.

Когда в историческом исследовании течение времени замедляется настолько, что становится практически незаметным, появляется возможность обнаруживать ментальные сходства и различия, характеризующие разные цивилизации и обозначающие границы больших исторических периодов. О. Шпенглер, создавая «морфологию истории», тоже сравнивал различные цивилизации, и было бы несправедливо не отметить его весомый вклад в формирование современной исторической науки. Однако в теории Шпенглера всё-таки господствует

³ А. Я. Гуревич, чьему авторитету нет оснований не доверять, полагает, что «новая историческая наука», берущая начало в исследованиях Л. Февра и М. Блока, представляет собой «наиболее влиятельное направление современной зарубежной историографии» [2, с. 75].

⁴ Его не следует путать со сравнительно-историческим методом в лингвистике, который относится к генетическим: с его помощью устанавливается родство языков и реконструируются праязыки, из которых они могли развиваться.

детерминизм и действуют преимущественно законы, управляющие людьми, а не сами люди с их ментальностью.

Причём тут барокко?

Возвращаясь к замечанию М. Л. Гаспарова по поводу зависимости между мозаичностью и исторической дистанцией (чем ближе события, тем более разрозненными они кажутся), можно было бы предположить, что эта зависимость всегда будет прямой и неизменной, то есть по мере углубления исследователя в историческое прошлое картина будет становиться всё более однородной. Во «времени событий» так и происходит, поскольку в этом измерении исторического времени огромную роль играют механизмы забывания: память хранит только наиболее яркие события и создает на их основе цельные интеллектуальные конструкции. Они возникают благодаря тому, что со временем разрушается целостный контекст повседневной жизни, в котором каждое событие имело собственную сложную многоуровневую систему мотиваций, а воображение исследователя, не способное заполнить образовавшиеся пробелы, их попросту игнорирует. Отсюда в истории европейской музыки, понимаемой как череда событий, соединительный союз «и» сплошь и рядом может оказаться на том месте, где раньше мог быть только разделительный союз «или»: Шуберт и Мендельсон, Мусоргский и Чайковский, Вагнер и Брамс, Шёнберг и Стравинский...

Во «времени процессов», которое стремится в максимальной полноте удерживать и реконструировать именно ткань повседневности, картина оказывается более сложной: *некоторые исторические эпохи, отмеченные большей неоднородностью, чем другие, переключаются друг с другом независимо от порядка следования*. Рассматривая из сегодняшнего дня «временное пространство» музыкальной культуры прошлого, поневоле вспомнишь афоризм незабвенного В. С. Черномырдина («Сроду такого не было, и опять то же самое»).

Современная музыкальная культура с её калейдоскопом стилей⁵ значительно сильнее резонирует не с предшествующей классико-ро-

⁵ Среди множества трактовок понятий «стиль» и «жанр» мы придерживаемся той, согласно которой стиль (в соответствии с этимологией: латинское слово *stylus*, заимствованное из греческого языка, буквально означает палочку для письма, а в переносном значении – индивидуальную манеру письма или изложения мыслей) отсылает к проявлениям индивидуального или особенного в музыкальной культуре, тогда как жанр (опять-таки в соответствии с этимологией: французское слово *genre* через

мантической эпохой, а с исторически куда более отдаленной музыкальной культурой эпохи барокко (согласно сложившейся традиции, которую мы в данном контексте не намерены оспаривать, барокко в западноевропейской музыке охватывает период приблизительно с 1600 по 1750 годы). Данное обстоятельство легитимирует попытки истолковать некоторые проблемные для академического музыковедения реалии современной массовой музыкальной культуры, проводя параллели с барочной музыкой. Впрочем, само понятие «барокко» далеко от терминологической однозначности. Аналогии, о которых идет речь, позволяют привести в действие механизм перекрестного осмысления явлений, разделенных большим промежутком «событийного» времени.

Пейоративы как термины.

Достаточно обратиться к Википедии, чтобы узнать, что пейоративы – это «слова и словосочетания, выражающие негативную оценку чего-либо или кого-либо, неодобрение, порицание, иронию или презрение»⁶, но не выходящие за рамки нормативной лексики. Здесь сразу же вспоминается хлесткое словечко «попса». Оно постоянно используется и для оценки отдельных музыкальных произведений, на которых лежит клеймо потакания невзыскательному вкусу массовой слушательской аудитории, и для характеристики современной ситуации в целом: одинокие голоса «настоящей» музыки тонут в назойливом звучании «попсы».

Однако «попса» – далеко не единственный пейоратив, употребляемый для характеристики музыкальных и других культурных явлений. Его особенность лишь в том, что все остальные применяются в качестве... весьма устойчивых терминов, из которых с течением времени совершенно выветрился оценочный компонент. Например, термин «готика» или «готическое искусство» первоначально относился к произведениям, созданным варварами-готами и означал искусство «варварское» – в той мере, в какой поделки нецивилизованных дикарей вообще можно было относить к области искусства.

латинское *genus* восходит к греческому слову, обозначающему, в числе прочего, род или племя) соотносится с её социальным аспектом и представляет собой способ обобщения через единообразие социальной ситуации, в которой могут использоваться разные музыкальные произведения.

⁶ См.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Пейоратив>.

Говоря сегодня о «высокой» или «пламенеющей» готике в архитектуре или изобразительном искусстве, мы стремимся с помощью прилагательных-эпитетов внести в нейтральное звучание существительного дополнительную позитивную окраску, совершенно игнорируя его изначальный негативно-оценочный характер. (Можно лишь пожалеть, что термина «готика» не получил достаточно широкого распространения в музыковедении: применительно к ансамблевой полифонии XIII – первой половины XV веков он представляется куда более уместным, нежели широко используемое и хронологически чересчур расплывчатое понятие «средневековая полифония». Даже в звучании больших органумов Перотина и изоритмических мотетов есть какая-то общность и с пропорциями готических соборов, и с обликом химер и горгулий, облепивших верхнюю часть самого известного из них – собора Парижской Богоматери.)

Термин «барокко» изначально также был пейоративом: в большинстве западноевропейских языков прилагательное *baroque* (французское и английское), *barocco* (итальянское) или *barroco* (испанское) по сей день обозначает нечто причудливое, вычурное и даже нелепое в своей чрезмерной пышности – всё то, чем, с точки зрения взыскательных ценителей музыки, новомодные сочинения стремились потакать вкусу «простецов», неспособных наслаждаться строгой простотой традиционного искусства. Между «барокко», взятым в его первоначальном значении, и современной «попсой» (имеются в виду пока что только словесные определения, а не музыкальные явления) оказывается неожиданно много общего.

Более того, вся эта «вычурность» и «чрезмерность» была объектом постоянного копирования и варьирования, словно бы предвосхищая современное конвейерное тиражирование наиболее удачных музыкальных клише. Самым ярким примером здесь, конечно, служит инструментальная музыка Вивальди. Однако язвительное замечание Стравинского по поводу одного и того же сочинения, переписанного пятьсот с лишним раз, можно отнести и к операм Генделя, и к кантатам И. С. Баха (их, кстати сказать, не намного меньше, чем концертов Вивальди), и к сонатам Д. Скарлатти. Оказывается, что «способ производства», которым пользовались композиторы XVII – первой половины XVIII веков, сходен с тем, который практикуют многие современные композиторы. Наконец, все перечисленные сочинения (кроме сонат Скарлатти, адресованных одной-единственной исполни-

тельнице – португальской принцессе, а позднее испанской королеве Марии Барбаре) адресованы слушателю, которого можно, *mutatis mutandis*, назвать массовым – посетителям публичных оперных театров или прихожанам церкви.

Сегодняшнюю популярную музыку принято обвинять в примитивности используемых средств. Еще одна вытекающая из этого историко-культурная параллель состоит в функциональном сходстве между нынешней «примитивностью» и барочной «чрезмерностью»: и та и другая, с точки зрения критиков, призвана удовлетворять вкусы неискушенного массового слушателя. Столь очевидным образом совпадающие **оценочные суждения** столь же очевидным образом относятся к области эмоционально окрашенной слушательской, а не очищенной от эмоций музыковедческой деятельности.

Вместо выводов: профессионализм как препятствие.

Профессиональная деятельность музыковеда в идеале должна основываться на суждениях разума, не подчиняясь вкусовым пристрастиям. Однако в реальности музыковед не может полностью отвлечься от своей эмоциональной реакции на услышанное. Иногда именно яркость эмоциональных реакций, обусловленная специальной тренировкой слуха, его внимательностью к деталям и быстротой реагирования на звучание, мешает музыковеду адекватно оценивать социальный (жанровый) контекст, в котором звучит музыка. Там, где для обычного человека она служит лишь фоном, сопровождающим застольную беседу или просмотр фильма, слух профессионала почти автоматически регистрирует множество деталей и отвлекает внимание от слов собеседника или изображения на экране. То, что мы оцениваем как «хорошую» музыку, заставляет слушать себя и только себя, а то, что оцениваем как «плохую», создает негативный эмоциональный фон, который мешает воспринимать слова собеседника или действия на экране. Между тем, музыка, которую мы слышим сегодня, как и музыка эпохи барокко, по способу своего функционирования в обществе весьма далека от идеалов самодостаточной «абсолютной» музыки, культивируемых в профессиональной среде. Чаще всего она **включена в сложный аудиовизуальный художественный комплекс**, и слух профессионала, извлекая из него звуковую составляющую, наносит невольный ущерб органичности целого.

Слух музыковеда, как и любого другого профессионального музыканта, воспитывается на определенном наборе идиом (стандартных

оборотов), преимущественно звуковысотных и метроритмических, то есть относящихся к тому, что В. Медушевский называет «редуцированной» или «внутренней» формой музыки. С традиционной точки зрения в сопряжении высоты и длительности заключен смысл музыкального искусства, его «душа». Соприкасаясь с «тембровым телом» музыки, музыковед испытывает определенные трудности, обусловленные тем, что традиционные курсы сольфеджио почти совершенно пренебрегают развитие тембрового слуха. Музыкант-практик развивает его в постоянном и заинтересованном контакте со своим инструментом, тогда как музыковед, чья музыкально-практическая деятельность ограничивается, как правило, достаточно формальным курсом обязательного («общего») фортепиано, такой возможности лишен. Известный недостаток чувствительности к тембру ставит музыковеда в невыгодное положение даже по отношению к квалифицированному любителю музыки, для которого *типы тембрового оформления и некоторые индивидуальные тембры служат опознавательными знаками исторических стилей европейской музыки*: строгое письмо воплощается в безмятежном звучании хора, барокко – в тембрах органа и клавесина, классицизм может быть представлен тщательно продуманной слитностью оркестрового звучания, романтический индивидуализм передает скрипка или рояль, а эмблемой современности (не только звуковой, но и визуальной) чаще всего оказывается электрогитара и саксофон. В аспекте историко-стилистического резонанса примечательно то, что барокко и современность сходны в повышенном внимании именно к тембровому оформлению: на смену заботам о гармоничности звуковысотных и метроритмических отношений приходит интерес к «тембровому телу», в которое они облакаются.

Кроме того, профессиональный слух, который приучен ориентироваться преимущественно на идиоматический набор, сформированный наследием прошлого, подобен тем стратегам, которые всегда готовятся к прошедшим войнам. Сталкиваясь с необычными комбинациями привычных элементов, он склонен вначале оценивать такие комбинации как «неправильные». Ориентируясь на «внутреннюю» форму, он может заметить в современной популярной музыке лишь упрощение гармонических и мелодических средств в сочетании с гипертрофированной ритмической активностью, игнорируя принципиально важные изменения в тембровом и фактурном оформлении. Отсюда возникает иллюзия «примитивности» современной популярной музыки. Разве-

ять эту иллюзию помогает историко-компаративный метод, который, таким образом, одновременно и стимулирует активность профессионального слуха, и обосновывает необходимость более тщательного изучения того, что представляется «нижними этажами», а на самом деле является основным массивом современной музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гаспаров М. Л. *Историзм, массовая культура и наш завтрашний день* / М. Л. Гаспаров // *Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН.* – М., 2005. – Т. 1. – С. 26–29.

2. Гуревич А. Я. *Проблема ментальности в современной историографии* / А. Я. Гуревич // *Всеобщая история : Дискуссии, новые подходы.* – М., 1989. – Вып. 1. – С. 75–89.

ПРИХОДЬКО И. СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И БАРОККО. *Применение историко-компаративного метода позволяет обнаружить параллели между музыкальными культурами барокко и современности, которые помогают преодолеть негативную оценку популярной музыки и по-новому осветить некоторые черты музыкального искусства барокко.*

Ключевые слова: музыкальная культура, популярная музыка, барокко, методология, историко-генетический / историко-компаративный метод.

ПРИХОДЬКО І. СУЧАСНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА І БАРОКО. *Використання історико-компаративного методу дозволяє виявити паралелі між музичними культурами бароко і сучасності, які допомагають здолати негативну оцінку популярної музики і по-новому освітити деякі риси музичного мистецтва бароко.*

Ключові слова: музична культура, популярна музика, бароко, методологія, історико-генетичний / історико-компаративний метод.

PRYKHODKO I. MODERN MUSICAL CULTURE AND BAROQUE. *Application of comparative historical method allows exposing parallels between Baroque and modern musical cultures, which helps to overcome the negative estimation of popular music and put a new light on some features of Baroque music.*

Key words: musical culture, popular music, Baroque, methodology, genetic / comparative historical method.