

В. А. ШУРАНОВ

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 78.035(4/9)

**ВНУТРЕННИЙ МОДУС БАРОЧНОЙ ФОРМЫ:  
ЛАДОВОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ**

Современный теоретический анализ барочного формообразования исходит преимущественно из идеи «переходности» этого времени, сочетания в музыке как прежних (модальных), так и нарождающихся (функциональных) структурных принципов (Е. Ловинский, Р. Виенпал, Л. Мазель, В. Холопова, Т. Кюрегян, М. Лобанова). С исторической точки зрения такой взгляд вполне правомерен. Однако при погружении во внутреннюю логику формы, при поиске её содержательно-мировоззренческого «канона» или модуся<sup>1</sup>, скорее распознаются «неслиянные» (Л. Карсавин) основания двух форм мышления. Сближенные в барокко, они уже не единожды были противопоставлены в истории: С. Аверинцев обозначил их как «мышление в субстанциях» («в мире») и «мышление в функциях» («о мире») [1, с. 210].

Для изучения внутренней логики музыкальных форм барокко современная наука сделала два важных шага: 1) выстроила, пусть даже в вариантах решений, систематизацию внешних структур, и 2) обозначила специфические для барокко принципы формообразования – «бинарность», «террасовость», «ядра и развёртывания», опоры тематизма на риторические интонационные образования, вариантную природу развития/развёртывания. Весь накопленный сегодня объём знаний в этой области, испытывает, с одной стороны, влияние методологии классического формообразования, с другой, – стремится к освоению «аутентичных», специфических для XVII – первой половины XVIII веков, принципов строения художественного мира музыки.

Теория классических форм не случайно служит методологическим «магнитом» при освоении форм барокко. Эталонная сила классической теории заключается в её *мировоззренческой обоснованности*. Классическая форма запечатлена в исследованиях как отражённая в структуре музыки динамическая картина мира, доминирующее процессуальное миропонимание и, соответственно, личностное понимание «себя» в мире. Продолжающая и сегодня господствовать динамическая концепция невольно переместила эти исследовательские ориентиры на изучение музыки доклассической. К примеру, анализ фуги сегодня привычно оперирует драматургическими понятиями «экспозиции», «разработки», «репризы», «события», «сюжета», хотя и оговаривает эту терминологическую миграцию особыми комментариями (см., к примеру: [3]).

Однако в подобном переносе терминов происходит порой сущностное мировоззренческое несовпадение. Для эпохи барокко, с её «исторической разновременностью языка» (А. Потебня), это особенно примечательно, поскольку взгляд из будущего, как писал Й. Хейзинга, склонен видеть прежде всего «новое в минувшем»: «Возникновение нового, – не этого ли наш дух более всего ищет в минувшем!.. Мы рассматриваем некий период времени как скрытое обещание того, что исполнится в будущем» [7, с. 5]<sup>2</sup>.

Установление взаимопроясняющего единства между мировоззрением эпохи и её музыкально-художественной формой соответствует герменевтическому принципу «понимания в Духе», требует неотключаемого ориентирования исследователя на внутренний мировоззренческий принцип барочного формостроения. Динамическая изменчивость мира – не самая привлекательная тема этого времени. Гораздо сильнее для господствующего религиозно-метафизического миропонимания была идея иерархически двусоставного величия мира и аналогичная (вверхстремительная), или, скажем так, «пространственностремительная» концепция человека в мире. Именно с ними, как с внутренней формой или стержневой логикой формования, необходимо, на наш взгляд, соотнести выстроенные сегодня классы и виды барочных форм. С точки зрения исторической, пространственная и вверхстремительная направленность формирующих сил музыки соотносима скорее с модальными принципами мышления и организации, которые обнаруживают себя в музыкальных композициях барокко, несмотря на очевидные для современного взгляда приметы будущего формообразования.

Средневековая теория модального ладообразования по существу есть теория григорианской музыкальной формы, систематизированное изложение того, как молитвенный напев собирает, акцентирует обертонально соотносимые ладомелодические устои (реперкусса–финалис), постулирующие вертикальный и горизонтальный синтаксис. В интонационно-пространственном символическом выстраивании высот/устоев формируется некий вертикальный остов структуры, предназначенный для диалогического «небесно-земного» интонирования (выстраивание интонаций–попевок по вертикали «финалис–реперкусса–амбитус»). О том, что именно лад является

родовой основой мелодической формы, писал Гвидо Аретинский: «Лад (modus или tonus) есть род мелодического строения, качество в подъёме и опускании звуков» [6, с. 204]. Важный смысл этих слов видится не только в акцентировании музыкантом-мыслителем ладовой вертикали как рода мелодического строения, но и в указании на содержательно-символическую природу этого строения: «мелодия – это качество»! Онтологическая «вертикаль» музыки была очевидна для музыкантов от Средневековья до начала XVIII столетия и свидетельствовало о её происхождении как *musica mundana*. Онтологизм музыки явственнее всего проступал через лад, который доставлял слуху откровение – предзаданность в звуке совершенства консонантных отношений. Интонационно эта вертикаль переживалась человеком уже через «горизонт», когда через тяготения вокруг мелодических устоев формировалось большое количество разнообразных мелодических попевок, то есть ладово детерминированный «тематизм». Таким образом, череда и взаимодействие попевок хотя и строили горизонтальный синтаксис, но в григорианском хорале подчинялись синтаксису вертикальному: устои были ладово обозначены через их вертикальные (в диспозиции финалис–реперкусса–амбитус) сопряжения, а в образном плане – через известную символическую («mundанную», метафизическую) наполненность этого ладового остова.

Из этих рассуждений для выявления смысловых корней и родовых структурных свойств барочной формы мы можем взять исходное допущение: отход от трёхзвенной классической методологической установки анализа форм (структура – тональный план – тематизм) и переход на двухзвенную установку сначала ладового, затем – тематического структурирования. Принципиально отличительным моментом такой методологической классификации становится понимание иной роли формы-структуры. Для классической позиции структура, как рационально «схваченная» горизонталь, обладает качеством заданности («форма как принцип», «кристалл», «схема»). Сгущённая в «кристалле» процессуальность есть охват временного отрезка жизни. Вместо акцента на пространственной координате бытия он определяет границы «горизонтального» развёртывания «моего Я» в мире. На наш взгляд музыка (соответственно – форма) барокко ещё не развернула свои принципиальные ориентиры по этой временной координате, поэтому в ней, как в григорианских песнопениях, сильна мера модально-вертикального строительства, в котором первичность ладовых сил и «комбинаторного» (обгрывающего устои) тематизма собирают горизонтально-синтаксическую структуру как данность вторичную, результативную (принцип «открытой формы»).

Особенно актуальна результативность структуры для полифонических форм. Те же самые экспозиция, разработка и реприза не образуют для фуги «кристалла» её формы – это скорее три, известные с

античности, риторические фазы изложения, и структурируются они в звучании весьма свободно, подчиняясь действию иных формулирующих сил. Не только в полифонических, но и в раннегомфонных формах их горизонтально-синтаксическая структура продолжает быть «плавающей» (термин Е. Ловинского), не централизованной функциями своих разделов<sup>3</sup>. Этим центром собирания сил продолжает оставаться структура вертикали–пространства («лад как род» по Г. Аретинскому), поскольку логика формообразования свои интонационно-строительные силы соизмеряет в первую очередь координатами «верха» и «низа», координатами ладовой диспозиции высот и – пространственного развёртывания мелодий-тем («качества поднимания и опускания»). Остановимся на ладовых силах формирования барочной формы.

*Модальный лад* пространственен, ищет бескрайности/Вечности через абсолютную чистоту/Красоту своих резонирующих единиц – обертоново соразмеренных высот. Они – своего рода ладовые «центоны» (если использовать термин попевочного строения григорианской монодии) или «паттерны» (в юнговском смысле), которые во взаимном сцеплении выстраивают вертикально-иерархическое пространство ладовой диатоники. *Функциональный лад* централизован, ищет высотной опоры как чувственно ощущаемой устойчивой точки, ищет кадансов-границ в тональных сопряжениях разделов частей, жаждет видеть целостность обозначенного границами процесса, в пределах которого определены роли – функции.

Исследовательский взгляд, усматривающий только факт соединения в одном произведении модально и функционально-ладовых качеств является лишь констатирующим. Он не проясняет смысловую подоплеку, которая коренится не в факте, а в характере сочетания этих качеств. Рассмотрим для иллюстрации простой, но, одновременно, типовой, пример.

Дж. Гуаами. Канцона



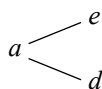
Здесь приведено завершение второй и вся третья часть Канцоны Дж. Гуаами<sup>4</sup>. Обратим внимание на каденции. Они необычны. В отличие от приведённых в примере, те каденции, которые звучали ранее, свидетельствовали о слуховой утверждённости завершений тонального типа. Они были вполне освоены композитором, поскольку к началу XVII столетия уже

доминировали в европейском слуховом сознании. В каденциях, приведенных в примере, мы дважды видим проявления «модализмов». Окончание II части (первая вольты) было явно направлено на тоникализацию  $A_5$ , по логике функционального движения  $S_6 - K - D - T$ . Заключительный характер этого оборота усиливался известной ещё с эпохи Ф. Ландино мелодической синкопирующей клаузулой. Однако неожиданно  $A_5$ , при помощи опять-таки той же модално-мелодической клаузулы, «разрешается» в  $D_5$ . Это последнее трезвучие появилось явно *через преодоление устоявшегося оборота*, вопреки ощутимым и осозанным ожиданиям. Похожий принцип, но в ином проявлении, мы наблюдаем и в заключительной для всего произведения каденции. Теперь уже всё движение кадансового оборота шло к утверждению  $D_5$ . Однако музыка словно «замирает» на конечном  $A_5$ : с функциональной точки зрения – на доминанте!

Оба завершения свидетельствуют не просто о состоянии ладовой «переходности», о сочетании тонального и модалного принципов высотной организации. Они показывают характер сочетания, основанный на сосуществовании двух противоположных логик, существующих вопреки друг другу. Естественен вопрос: для чего Дж. Гуами понадобилось завершить вторую часть Канцоны на  $D_5$ , а третью – на  $A_5$ , преодолевая локальные гармонические тяготения?

Ответ на этот вопрос естественнее всего искать в логике высотной организации целого. Именно здесь (в отличие от локальных гармонических клаузул) модално-ладовые закономерности сохраняли основное своё организующее действие. Для этого важно знать весь ход тонального движения Канцоны.

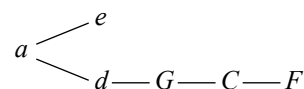
Пьеса началась с полифонического, по всем голосам, проведения темы, образуя мелодико-имитационное соположение двух квинтовых пар высот (интервал квинты лежит в основе темы):  $a - e$  (верхняя квинта) и  $d - a$  (нижняя квинта), после чего последовало уже кадансовое утверждение сначала высоты  $A$ , затем  $D$ . Такое «двутональное» [5, с. 124] начало своей устойчивой константой имеет не высоту/точку, а вполне характерное для модалности диатоническое пространство с симметричным соположением двух квинт – восходящей и нисходящей:



Диалог высот, который был подчеркнут начальной полифонической имитацией повторился и гармоническим кадансированием – сначала  $E \rightarrow A$ , затем  $A \rightarrow D$ . Вторая часть сразу начинается с утверждения новой высоты  $G$ , после чего опять следует черед квинтовых пар – двух вверх и одной вниз:  $G \rightarrow D$ ,  $F \rightarrow C$ ,  $A \rightarrow d$ . В третьей части возвращается симметрия двух квинт с центром  $A$ , как в I части.

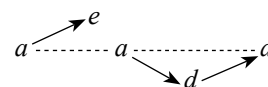
Здесь определяются две закономерности; 1) и имитационное, и гармоническое движение утверж-

дают устои по модалному принципу – в диалоге обертонально откликающихся паритетных высот. В каждой части восходящему квинтовому движению отвечает нисходящее; 2) в отличие от квинтовой симметрии первой части, во второй части преобладает движение в сторону «нижних» квинт (функционально настроенная мысль называет это движением в область субдоминанты). В целом в I и II частях утверждается шестиступенная диатоника:



Это диатоническое пространство гармонически утверждённых высот далее уже не расширяется: следующие квинтовые шаги в обоих направлениях – тоны  $h$  или  $b$  – встречаются лишь мелодически в разных тетрахордах, как восходящий и нисходящий вводные тоны:  $h \rightarrow c$ ,  $b \rightarrow a$ .

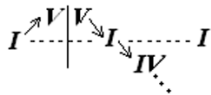
Логика ладового движения оказывается основанной на принципе квинтовой обертональной «ответчивости» (в символическом плане – «призыва» и «ответа»), *умножения квинтового шага как единицы развёртывания диатонического пространства*, как это было и в григорианском хорале. Редуцируя многоступенный диалог квинтовых восхождений и нисхождений в пьесе Дж. Гуами, мы получаем знаковую схему:



Её высотные контуры объясняют, в конечном счёте, необычный вид приведённых в примере кадансов. Первая фаза связана с движением к верхней квинтовой зоне, вторая – с нисходящим квинтовым движением (ответом). С этим процессом модалного диалогического развёртывания высот и было связано кадансово-гармоническое утверждение устоя  $D$  в конце второй части, и затем  $A$  в завершении пьесы. Заключительное  $A$  остановилось не как «тоника», а как центр окружающих его главных резонирующих опор  $E$  и  $D$ . Однако, аналитическая мысль «функционального» настроения усматривает в таком движении формирующуюся логику соотношения функций высшего порядка  $T - D - S - T$ . Эта формула чрезмерно редуцирована, что безусловно, связано с теоретическим стремлением провести аналогию с движением функций высшего порядка в классическом формообразовании. Если отойти от чрезмерного редуцирования, мы получим (пользуясь для наглядности всё же функциональными обозначениями) такой вид тональной типологии форм барокко:  $T - D | D - (T) - (S) - T$ .

Тем не менее, «классикоцентричность» формулы сохраняется и здесь. Это связано не только с функциональной терминологией при обозначении разделов, но и с их линейной точкой видения внутренней логики формы. Заложённая в линии концепция горизонтали, последовательного развития акцентирует идею взаи-

модействия разделов формы по принципу последовательной функциональной соподчинённости, их дифференциации на устойчивые и неустойчивые. Однако для барочного, как иногда говорят, «террасового», развёртывания формы нетонические её разделы не подчёркиваются как неустойчивые, но преподносятся как высотно соположенные, подобно теме и ответу в полифонической имитации. Модальная логика мыслит иновысотное проведение тем, так же как и разделов, в виде иерархического диалога «высокого» и «низкого». Здесь проявляется уже символично-смысловая, а не только структурная логика барочного формообразования. Только учитывая такую смыслоукокоренённую в логике формы вертикальную диалогичность, принцип соположенности, а не соподчинённости уровней иерархии, можно подойти к схематическому построению тональной идеи барочной формы. В первом приближении она может выглядеть следующим образом:

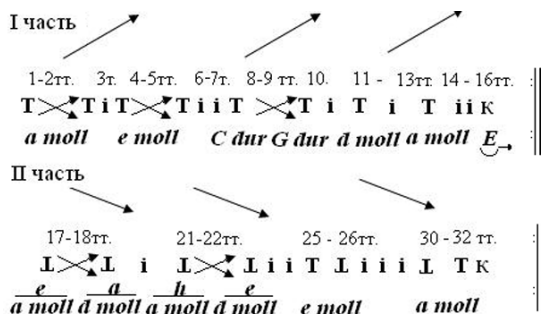


Учитывая вариантное преобразование формы, возможность (при увеличении продолжительности звучания и количества частей) иновысотных проекций квинтового (нисходящего и восходящего) развёртывания, схема может быть дополнена:



Аргументируем найденное несколькими примерами.

**И. С. Бах. Прелюдия *a moll*, II т. ХТК.** Общая схема тонального движения её двухчастной формы:



Обозначения:

T - тема

i - интермедия

K - завершение

E → тяготеющий аккорд автентической клаузулы

$\frac{e}{a}$  - мелодический устой

$\frac{a}{a\text{ moll}}$  - ладо-гармонический устой

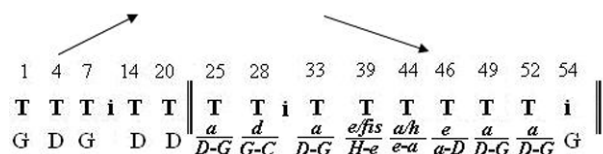
Если приведённое тональное движение обозначить функционально, то выявится лишь факт различ-

ного перекомбинирования основных тональных функций, которые можно обобщить в виде T – D – S – T. При таком функционально-гармоническом обозначении во II части упущенным оказался бы момент мелодического утверждения высоты *e* (затем *a*) в мелодии при обращённом проведении темы. (Обращённое проведение полифонической темы почти всегда неоднозначно в тональном плане, поскольку в этот момент актуализируется её модально-ладовый – в резонировании двух устоев – генезис). В обращении темы гармонических и мелодический устой «расслаиваются», причём мелодический устой воспроизводит хранимое в монодийном мышлении иерархическое деление октавы на *diapente* и *diatessaron* и таким образом вступает в обертонально-диалогическое сопоставление с устоем гармоническим:  $\frac{e}{a\text{ moll}}$  или  $\frac{a}{a\text{ moll}}$ .

При ином, предложенном выше, схематическом обозначении наглядным оказывается коренной принцип формы, основанный на высотной (вертикальной) диалогичности. Этот принцип, постоянно реализуемый в разнообразных по складу и масштабности композициях, видится как внутренний канон формы. Обозначим его терминологически «обертональной диагонической константой».

**И. С. Бах. Французская сюита № 5 *G dur*, Жига.**

В структуре сюитных танцев композитора эта найденная тональная константа (модус) формы прослеживается, как правило, с большей ясностью, чем в произведениях импровизационного типа. В двухчастной форме Жиги тональный план выстраивается в наглядном диалогическом противодвижении квинтовых отношений тональностей.



Дополнительное подтверждение вертикально-диалогической (иерархической) логики тонального плана барочной формы мы находим в «параллельном взаимодействии» (Л. Мазель) лада и тематизма: разделы тонального ответа строятся на обращённо звучащих («отвечающих») темах. В Жиге активные восходящие интонации первой части сменились во II части интонационным движением вниз. И вновь при этом расслоились мелодические и гармонические устои темы: в начальном (во II части) проведении темы мелодическая вершина *a* соположена тонально-гармоническому устою *d*. Следующий по цепочке нисходящий квинтовый шаг звучит уже между гармоническими устоями внутри модуляционного перехода темы: D – G, затем G – C; H – e, A – D, D – G.

Общим для всех приведённых примеров и, несомненно, типологическим моментом является тональное движение по восходящим квинтам в I части и по нисходящим – во II части. Погружение в нисходящее



квинтовое пространство символически осознаётся, как изначально и задумано, – как нисхождение-ответ на начальный импульс-призыв. То, что с функциональной точки зрения обычно определяется «переходом в область субдоминанты», с точки зрения модальной видится как иерархическое соотношение верхней и нижней части амбитуса лада – со всем вытекающим из этого переименования символично-метафизическим подтекстом.

Является ли это квинтовое восхождение и нисхождение типологическим? По тому, как часто и подчёркнуто эта закономерность проводится, как она акцентируется зеркальной симметрией тематического обращения, можно действительно судить о её типологичности. Исключения, встречаемые здесь, могут рассматриваться как варианты основного принципа, как исключения, подтверждающие правило. Одно из таких исключений наблюдалось в Канцоне Дж. Гуами, где начальная имитация построена не по восходящей квинте, а по нисходящей кварте. Это обращённое квинтовое проведение изначально и задавало ситуацию с «двухтональностью» – паритетной устойчивостью *a* и *d*, что и предопределило описанные выше необычные кадансовые завершения II и III части.

Закономерность квинтового восхождения и нисхождения безусловно можно отнести к внутреннему канону барочных структур. Однако, по иерархической диалектике (Иоанн Дамаскин) и этот внутренний канон не следует понимать как предельный для музыки структурно-логический инвариант-модус. Его вариантные воплощения говорят о наличии более глубокого и, на сей раз, можно считать, уже константного модуса, который видится в единстве двух составляющих: а) бинарности/диалогичности как звуко-символического импульса взаимодействия высот–устоев и тональных уровней; б) «открытого» принципа ладового формостроения: «центонного» собирания ладо-диатонического пространства, где единицей/центоном оказывается известная нам уже «обертонально-диатоническая константа». Результативное диатоническое поле отдельного произведения ограничено семью ступенями (шестью квинтовыми шагами), но всякий раз открыто, нерегламентированно, и в минимуме может содержать лишь два квинтовых шага. Иными словами, диатоническое пространство в конкретном сочинении всякий раз заново перевоссоздаётся через ладовое утверждение резонирующих устоев/высот. И то и другое вместе символически свидетельствует о реализации философско-мировоззренческого модального принципа в высотной сфере – *принципа проявления Модуса-рода через модусы-виды*. Модус-род не может быть явлен сам по себе: он в ладовой детерминанте барочной формы предзадан так же, как и в григорианском хорале – как энергия соизмерения строя по эталону чистоты – «обертонально-диатонической константе». Опираясь на этот Модус-род, выстраиваются

модусы-виды – цепочки высот тонального плана барочного произведения.

Сказанное не означает, что модальная высотная организация вообще лишена централизации. Начальный тон в модальном ладу, как известно, остаётся быть первым среди равных. Но не он, функционально подчиняющий себе другие тоны, находится в центре организации, а исходно заложенная внутри него обертональная идея диалогического подстраивания/корректирования. Именно поэтому модально организованное звуковое поле произведения не теряет своей ладовой целостности, даже если отходит от высотного единства начала и конца произведения. Так, некоторые произведения (чаще – циклические), отталкиваясь от идеи паритетности высот в рамках поля, основывают своё высотное единство не вокруг тона «первого среди равных», а вокруг иной образно-компонированной идеи. К примеру, в органном цикле «Sei versì» Доменико Зиполи шесть пьес выстраиваются по тональностям восходящей гаммы (*ut-re-mi-mi-fa-sol*), что и обозначило здесь общую логику тонального движения. Идея поля-диатоники как организующего пространства, была обозначена здесь композитором с особой наглядностью. Несколькими столетиями раньше подобные примеры встречались неоднократно, когда высотное единство цикла («святая святых» классической формы) уступало место иной высотно-объединяющей силе, заключённой в диатонике. Ю. Кудряшов, например, приводит музыкальную криптограмму Мессы Гийома де Машо, основанную на символике зашифрованных букв имени и фамилии Прекрасной Дамы трувера Машо: «Перонелла д'Армантье» [4, с. 114]. Точно так же и Палестрина развёртывает тональный план своего цикла мотетов «Песнь песней» в распределении устоев *G–A–E–F*, что, в целом, выстраивает имя героини цикла – «Суламифь» (*Sol–la–mi–fa*).

В приведённых примерах и описаниях *обертонально-диатоническая константа* как организующая энергия диатонического лада-поля, высвечивается в виде структурно-инвариантного первоэлемента («паттерна», «центона») барочной формы, реализующегося как в вертикальных (ладо-фактурных), так и горизонтальных (синтаксис) проекциях. Если бы она была просто теоретической структурой, редуцированной из множества примеров, то она вряд ли могла оказывать формостроительное действие. Её продуктивность – в исходной первопричине: метафизической работе музыкальной души, в стремлении обрести и многократно через звук/интонацию воспроизвести, сделать устойчивым диалог чувственного со сверхчувственным, дольного с горним, внешнего с внутренним. Именно здесь кроется многократно и многовидно воспроизводимая бинарность барочной формы.

Представляющаяся «результативность» барочного ладового формостроения является отражением

этой исходно-предзаданной целостности. В высотном-конструктивном плане она обозначилась как «энергия» диатоники – *обертонально-диатоническая константа*, которая через принципы диалогичности и совершенного консонирования продуцирует конструктивные «паттерны» («центоны»), структурно воспроизводимые по вертикали и горизонтали.

Со своей же смысловой стороны, *обертонально-диатоническая константа* оказывается уже не причиной, а следствием иной причины, символическим осуществлением (модусом-вариантом) иерархически более высокой предзаданности (Модус-инварианта): миро-пространственной Красоты, вменённой звуку.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> По античной терминологии – «эйдоса».

<sup>2</sup> К примеру, в рассуждениях о сочетании в музыке XVII – начала XVIII столетий модальных и тональных ладовых свойств, идёт ли речь об особой барочной синтетической целостности двух исторических принципов ладообразования, либо же об их «неслиянном» сосуществовании в структуре и мышлении? Более вероятным представляется второе, несмотря на солидные гипотезы о существовании, например, «мональности» – «монального мажора» и «монального минора», о которых писал Роберт В. Виенпал (Robert W. Wienpahl) [9]. При всей способности к структурному взаимопрорастанию модальности и тональности их ладовая целостность маловероятна: слишком различны мировоззренческие истоки той и другой высотной организации.

<sup>3</sup> Не случайно, к примеру, Ю. С. Бочаров, оценивая нестабильность двух- либо трёхчастной структуры француз-

ской увертюры, предлагает уйти от характеристики формы по количеству частей и называет её «формой барочной увертюры», то есть утверждает этим термином её «специфическую» нестабильность [2]. Т. С. Кюрегян, отмечая стилевую характерность «периода типа развёртывания», также именует его «барочной одночастной формой» [5, с. 124]. Стремление указать на стилевую спецификацию читается в терминах «старинная двухчастная форма», «старинная сонатная форма», барочной, по сути, является форма вариаций на *basso ostinato*. В этих и других случаях специфичной оказывается открытость формы, её «комбинаторно-собранный» вид как итог движения.

<sup>4</sup> Творчество Дж. Гуами (1540–1611) исследователи относят к пограничному – позднеренессансному и раннебарочному стилям [8].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и взаимосвязи двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971.

2. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. – М.: Московская консерватория, 2010.

3. Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. – 1981. – № 10. – С. 100–110.

4. Кудряшов Ю. В. Музыкальная готика мессы Гийома де Машо // Музыкальная культура Средневековья. Теория, практика, традиция: сб. науч. тр. / отв. ред В. Г. Карцовник. – Л., 1988. – С. 105–128.

5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX вв. – М.: Композитор, 2003.

6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступит. ст. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966.

7. Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука, 1988.

8. Gioseffo Guami From Wikipedia, the free encyclopedia. – URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gioseffo\\_Guami](http://en.wikipedia.org/wiki/Gioseffo_Guami).

9. Robert W. Wienpahl. Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Music and Letters. – № 52 (1971). – P. 407–417; № 53 (1972). – P. 52–73.

### Шуранов Виталий Александрович

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки,  
проректор по научной работе  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

