



Юрий БОЧАРОВ\*  
(Москва)

### К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко\*\*

Инструментальная музыка эпохи барокко, как известно, исключительно разнообразна, что проявляется во многих аспектах, в том числе композиционном, который, конечно же, представляется весьма существенным как важный элемент композиторского замысла. Но при этом хорошо известно, что строение практически любого музыкального произведения (иначе говоря – его «форма в узком смысле») обычно демонстрирует либо подобие (в той или иной степени) конструкции иных современных ему произведений, либо, напротив, его подчеркнутую индивидуализацию. Соответственно, форму конкретного сочинения принято относить к какой-либо из типизированных композиционных структур или, напротив, считать ее структурой нетипизированной.

В разные времена соотношение такого рода структур в композиторской практике было различным, к тому же и сама степень типизации также была неодинаковой. Последнее, кстати, в значительной мере касается музыки эпохи барокко, с присущим ей неустойчивым балансом разнонаправленных тенденций к типизации и вариантности, проявляющихся на различных уровнях музыкальной организации (в том числе и композиционном). Следует учитывать и известную стилевую неоднородность упомянутой эпохи, охватывающей примерно полтора столетия истории музыки, что также не могло не сказаться на композиционной стороне. В различные ее периоды бытовали неодинаковые типизированные композиционные структуры. Некоторые из них – как, например, характерная прежде всего для танцевальной музыки бинарная (иначе – старинная

двухчастная) форма – присутствовали на всем ее протяжении. Иные же проявились на том или ином временном этапе. Достаточно хотя бы вспомнить о широко распространенной в инструментальной музыке сеиченто форме многочастной канцоны, которая уже к началу следующего столетия являлась откровенным анахронизмом. Или же, напротив, – о сложившейся к началу XVIII века в жанре инструментального концерта ригурнельной форме, которая в инструментальных жанрах более раннего времени не встречается.

Наш интерес к фактору композиционной типизации, разумеется, не случаен. Поскольку именно типизированные структуры традиционно оказываются предметом рассмотрения музыкальной теории.



*Музыканты (картина работы Герарда ван Куйла, 1651)*

\* Бочаров Юрий Семенович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

\*\* Статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке РФФИ (научный проект 16-04-50016 «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития»).

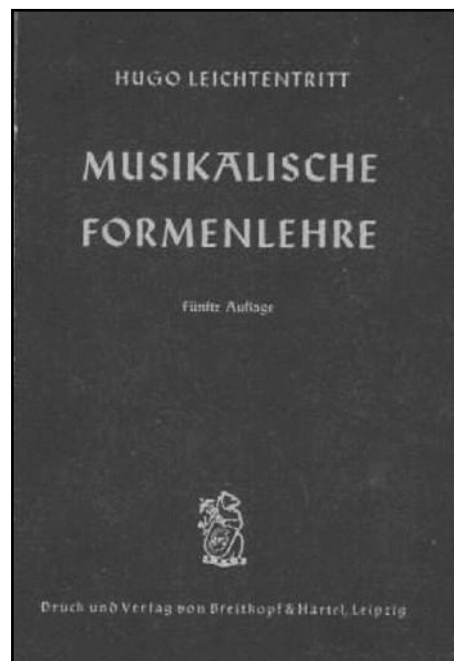
Именно их постигали будущие композиторы, обучавшиеся еще в XIX веке в западноевропейских, а затем и российских консерваториях. А в дальнейшем (уже в XX столетии) они были в центре внимания музыковедов, развивавших учение о музыкальной форме.

Но, как известно, сформировалось это направление систематического музыкознания на вполне определенном фундаменте, который представляла собой в основном музыка эпохи классицизма. Что, вероятно, было не случайно. Поскольку в сочинениях того времени сложилась достаточно стройная система музыкальных форм, которая к тому же в значительной мере стала основой и для композиторов нескольких последующих поколений<sup>1</sup>. Что же касается инструментальной музыки эпохи барокко, то она долгое время имела весьма опосредованное отношение к классическому учению о музыкальной форме, за исключением разве что так называемых полифонических форм (и прежде всего фуги)<sup>2</sup>.

Тем не менее, по мере «возрождения» старинной музыки (и прежде всего музыки барочной), которая становилась все более репертуарной, музыковеды столкнулись с необходимостью осмысления ее композиционной специфики в историко-теоретическом ракурсе и последующего встраивания в учебные курсы музыкальной формы.

Правда, при этом возникла существенная проблема, заключавшаяся в том, что сама эпоха барокко не оставила систематического учения о формах. Соответственно, надо было либо воссоздать его заново, либо попытаться как-то приспособить музыку XVII – первой половины XVIII века к уже существующей теории.

В результате музыкознание пошло по более простому второму пути. Барочная музыка (и прежде всего инструментальная) действительно постепенно стала включаться в учение о музыкальной форме. Однако в основном это коснулось лишь «хрестоматийного» репертуара, ограниченного преимущественно сочинениями И. С. Баха и некоторых его современников, а главное – барочные формы неимитационного типа рассматривались в основном как дополнительные, «исторические» разновидности неких общелогических структур, в полной мере проявивших свой потенциал в музыке эпохи классицизма. Более того, под формами музыки барокко нередко понимались не столько ком-



*В странах Запада одной из наиболее популярных в XX веке книг о композиционных структурах европейской музыки было «Учение о музыкальной форме» Хуго Лейхтентритта*

позиционные структуры, сколько жанры. Весьма показателен в этом отношении фундаментальный труд Хуго Лейхтентритта «Учение о музыкальной форме» (1911) [24], неоднократно переиздававшийся на протяжении XX века (в том числе в переводе на английский язык). В нем, среди прочего, есть раздел о контрапунктических формах, в котором представлены fuga, вариации на басса остинато, хоральные прелюдии и токкаты. Отдельно описывается типовая структура наиболее распространенных танцев старинных сюит. При обращении к жанру увертюры вкратце упоминаются старинные французская и итальянская увертюры, а характеристика концертного жанра затрагивает также concerto grosso (при том, что ритуальная форма как таковая специально не рассматривается).

Интересно, что после *Musikalische Formenlehre* Х. Лейхтентритта на протяжении XX столетия на Западе в интересующем нас аспекте музыкальной теории мало что поменялось. Разумеется, основные типизированные формы инструментальной музыки эпохи барокко были выявлены и описаны в музыковедческих работах. Однако по-настоящему встроить их в единое учение

<sup>1</sup> Весьма показательно в этой связи, что А. Шёнберг в своей работе «Основы музыкальной композиции», первое издание которой появилось в 1967 году (т. е. уже после кончины австрийского композитора) [25], опирался отнюдь не на собственное творчество, а именно на музыку венских классиков.

<sup>2</sup> Следует, однако, добавить, что само понятие «эпоха барокко» применительно к музыке начало активно утверждаться в зарубежном музыкознании только с середины XX века, а в отечественном – уже на исходе советской эпохи.

о музыкальной форме так и не удалось. И если обратиться к литературе по данной теме, то несложно убедиться в том, что барочные композиционные структуры представлены в ней далеко не в полном составе, нередко их характеристика разбросана по разным разделам монографий, посвященных теории музыкальной формы, к тому же сохранилась тенденция к рассмотрению многих доклассических *форм*, скорее, не как композиционных структур, а как *жанров*<sup>1</sup>. Сказанное в полной мере относится к появившимся во второй половине XX столетия (и впоследствии переиздававшимся) книгам Пунтера Альтмана [18], Уэллеса Берри [19], Лео Стайна [27], Гленна Спринга и Джера Хатчесона [26]. Впрочем, ближе к концу прошлого века все большее внимание стало уделяться историческому подходу к музыкальным формам, при котором удельный вес и значимость барочных образцов в трудах по *Formenlehre* существенно выросли. Ярким примером этому может служить монография Клеменса Кюна [23]. Но даже в этом интересном и содержательном труде барочные формы оказались рассредоточены по разным разделам целого и как целостный феномен не рассматриваются. Можно сказать, что подобный подход в зарубежном музыковедении в целом сохранился вплоть до настоящего времени, о чем, в частности, свидетельствует опубликованное в 2016 году учебное пособие Барбары Добретсбергер [21], где, кстати, общая систематизация музыкальных форм весьма традиционна: от песенных до «больших форм инструментальной музыки» (в т. ч. циклических сонат, симфоний и концертов). Что же до систематизации именно форм барокко, то ни в американском, ни в западноевропейском музыковедении эта проблема, судя по всему, не считается актуальной. Тем более что традиционные методы музыкального анализа, направленные прежде всего на выявление специфики строения того или иного музыкального произведения, уже достаточно давно не являются приоритетными в зарубежной теории музыки<sup>2</sup>.

В теории же отечественной сложилась принципиально иная ситуация. Но чтобы в ней разобраться, вероятно, необходима хотя бы небольшая историческая справка. В этой связи можно вспомнить, что изучение форм инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII века оказалось связанным прежде всего с образовательной практикой. Одним

из первых авторов, предпринявших попытку встроить барочную музыку в курс музыкальной формы, был И. В. Способин, опубликовавший в 1947 году книгу «Музыкальная форма» [14], которая впоследствии выдержала немало переизданий и, кстати, до сих пор сохранила свою ценность как учебное пособие<sup>3</sup>. Помимо полифонических форм (которые традиционно рассматриваются в основном на барочном материале), в данной книге, в частности, охарактеризованы такие распространенные в музыке баховских времен композиционные структуры, как старинное (куплетное) рондо, старинная двухчастная форма (при характеристике которой описана специфика т. н. периода типа развертывания), а также старинная сонатная форма.

Намеченная Способиным линия на включение барочных форм в систематическое учение о форме и, соответственно, в учебную литературу, нашла отражение в публикациях последующего времени [13; 10; 11]. Параллельно началось целенаправленное исследование отдельных жанров и композиционных структур инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII века. При этом в публикациях, появившихся в 1960–1970-е годы [7; 16; 6; 4; 12] уже отчетливо проявился исторический подход, который в целостном учении о музыкальной форме обозначился в российском музыковедении лишь на исходе XX столетия.

Именно в это время были опубликованы учебные пособия «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян [9] и «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой [17]. Развивая лучшие традиции советской музыковедческой школы, они, тем не менее, продемонстрировали во многом новый подход к изложению систематического курса музыкальной формы. Впервые столь активно в него была введена, с одной стороны, музыка XX столетия, а с другой – музыка старинная. При этом наряду с сугубо инструментальными, достаточно подробную характеристику (особенно в книге В. Н. Холоповой) получили формы, присущие жанрам вокальным и даже музыкально-сценическим. Но главным, пожалуй, стало то, что музыкальные формы стали рассматриваться не как некие универсальные и «вневременные», а прежде всего как присущие той или иной историко-художественной эпохе. Показательно в этой связи, что три части учебного пособия Т. С. Кюрегян озаглавлены,

<sup>1</sup> В англоязычной литературе под формами барокко прежде всего подразумеваются именно жанры. Типичный пример – статья о музыкальной форме в «Британской энциклопедии» [22].

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [20].

<sup>3</sup> Последняя по времени перепечатка этой книги в издательстве «Музыка» (без указания порядкового номера издания) датируется 2014 годом.

соответственно: «Классико-романтические формы», «Формы в музыке эпохи барокко» и «Формы в музыке XX в.». А вторая часть книги В. Н. Холоповой (после первой, посвященной классическим основам музыкальных форм) — это, по определению самого автора, «История музыкальных форм (в связи с жанрами)», которая охватывает весьма длительный период: от Средневековья до современности.

Но нас в данном случае интересует не столько то, что в каждой из рассматриваемых работ характеристика барочных форм вынесена в специальный раздел, сколько предложенные варианты их общей систематизации.

«Музыкальные формы барокко, — отмечает В. Н. Холопова, — подразделяются на полифонические (фуга, ричеркар, канон, инвенция) и неполифонические (условно — гомофонные). Неполифонические формы делятся на инструментальные, инструментально-вокальные и оперу (сценический жанр)» [17, с. 255]. Правда, далее в книге полифонические формы не описываются (вероятно, подразумевается, что студенты изучают их в курсе полифонии). А о неполифонических композиционных структурах в инструментальной музыке сообщается следующее: «Классификация инструментальных форм такова: 1) одночастная сквозная форма, 2) малые (простые) формы — двухчастная, трехчастная, многочастная, 3) составные (сложные) формы, 4) вариации и хоральные обработки, 5) рондо, 6) сонатная форма, 7) концертная форма, 8) циклические формы» [там же].

С точки зрения Т. С. Кюрегян, «формы в музыке XVII — 1-й пол. XVIII в. делятся на следующие группы: 1. Малые формы. 2. Составные формы. 3. Вариационные формы. 4. Формы с рефреном или ритурнелем. 5. Старосонатная форма. 6. Циклические формы. Помимо указанных, в это время существуют <...> формы чисто полифонические (например, фуга) и чисто гомофонные классического типа» [9, с. 143].

Как мы видим, оба представленных варианта разделения форм барокко на те или иные группы имеют немало общего (вплоть до полного либо частичного совпадения наименований отдельных групп).

При этом в центре внимания авторов оказываются формы, не являющиеся откровенно имитационно-полифоническими, которые, судя по всему, охватывают основные виды типических композиционных структур инструментальной музыки как минимум баховских времен. Впрочем, каждый из авторов отмечает, что предложенная систематизация не исчерпывает всего богатства форм, присущего музыке эпохи барокко<sup>1</sup>.

Но как бы то ни было, характеристики конкретных композиционных структур, содержащиеся в учебных пособиях В. Н. Холоповой и Т. С. Кюрегян, даны достаточно ясно, так что при желании любой профессиональный музыкант способен в них разобраться и решить, какой вариант для него более предпочтителен.

Сказанное, однако, не исключает возможности критического подхода к данному материалу.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в каждом случае под предлагаемой классификацией инструментальных форм имеется в виду отнюдь не строго научная классификация, подразумевающая использование на каждом ее этапе единого основания деления, а о весьма условная систематизация, допускающей гораздо большую свободу в использовании разных критериев для выделения из некоего целого тех или иных групп. Неудивительно поэтому, что в результате в едином ряду оказались формы хотя и типовые, но принципиально разнопорядковые<sup>2</sup>.

К тому же и сама номенклатура форм, и их характеристика в значительной мере оказывается следствием экстраполяции на барочный материал ранее разработанных композиционных принципов и систематики форм, выстроенной на классико-романтической основе, что в определенной мере свидетельствует об ограниченности заявленного исторического подхода. И эта ограниченность еще более усиливается, учитывая, что репертуар, на котором основывается характеристика барочных форм, вряд ли можно считать в полной мере репрезентативным, поскольку он в значительной мере ограничен музыкой И. С. Баха и нескольких его современников, оставляя «за скобками» огромный массив музыки XVII столетия. Разумеется, подобное прояв-

<sup>1</sup> «В музыке барокко наряду с выделенными типами форм закономерны любые промежуточные между ними», — пишет В. Н. Холопова [17, с. 255]. При этом в указанный период, как справедливо замечает Т. С. Кюрегян «каждый тип формы гораздо менее унифицирован, чем в последующем, и выдвигает скорее общий принцип построения с возможностью многих вариантов реализации, чем готовую «модель» формы [9, с. 143].

<sup>2</sup> И действительно, выделение форм циклических, казалось бы, требует для начала очевидной оппозиции в виде форм нециклических (одночастных), а уже потом деления последних на малые, составные, рондо и т. д. Да и нахождение в одном типологическом ряду, допустим, малых форм и формы концертной также не вполне логично, ибо структуры эти складываются на основе разных формообразующих принципов.

ление «бахоцентризма» в какой-то степени можно объяснить дидактическими соображениями, но вот утверждение о возможности существования в эпоху барокко неких форм «промежуточного» типа представляется весьма сомнительным. Оно было бы справедливо лишь в том случае, если бы композиторы того времени были знакомы с современной номенклатурой форм и композиционными предписаниями нынешней музыкальной теории. Той самой теории, которая, в свою очередь, почему-то отказывает барочным авторам в праве пользоваться некоторыми действительно устоявшимися в те давние времена жанрово-композиционными канонами, придумывая на этот счет собственные определения. Достаточно в этой связи вспомнить хотя бы о самой распространенной в танцевальной музыке эпохи барокко «двухколенной» форме (согласно старой русской терминологии), которую в отечественных учебниках XX века именовали «старинной двухчастной». Так вот этой барочной форме, оказывается, можно запросто отказать в двухчастности при условии, что количество внутренних кадансов в ней окажется больше двух [9, с. 151–153]. Соответственно, мы получаем барочную трехчастную, барочную четырехчастную форму и т. д. И не важно при этом, что сам композитор перегородил музыкальный текст «ребрами» со знаками повторения, делящими целое на две повторяющиеся части!<sup>1</sup>

Традиционное учение о музыкальной форме с давних времен почему-то смотрит на знаки повторения в музыкальном тексте как на малозначительную деталь, которой, говоря языком математиков, можно пренебречь. Тем более что повторы сами по себе вроде бы принципиально новой информации не дают, а только препятствуют реализации непрерывной логики развития музыкального материала.

Между тем, повторы внутренних структурных единиц в инструментальной композиции (причем не только барочной, но и, скажем, классической) необычайно важны, поскольку во многом выступают в качестве своеобразного индикатора, указывающего на танцевальное происхождение данных форм.

Однако вернемся непосредственно к теме нашей статьи, а именно — к систематизации типовых композиционных структур, обратившись уже

к российским изданиям двадцать первого века, в которых эта проблема в той или иной мере затрагивается. И здесь, надо заметить, до недавних пор по сравнению с теми вариантами, что предложены в вышеупомянутых книгах В. Н. Холоповой и Т. С. Кюрегян, никаких принципиальных новшеств не наблюдалось. В чем без труда можно убедиться, обратившись, например, к публикациям лекций В. П. Фраёнова [15], также учебных пособий Г. В. Заднепровской [5] и И. И. Банниковой [1].

Тем не менее совсем недавно вышло новое учебное пособие Л. Л. Крупиной, непосредственно посвященное формам музыки барокко [8], которое демонстрирует несколько иной подход к заинтересовавшей нас проблеме. Но прежде чем изложить его суть, следует, вероятно, отметить целый ряд особенностей данной книги.

Во-первых, это фактически первая в отечественном музыкознании работа, в которой непосредственно предметом исследования оказались именно формы музыки XVII — первой половины XVIII века, и прежде всего музыки инструментальной, в которой, как известно, впервые в полной мере проявилась специфика собственно музыкального мышления, в значительной мере «очищенного» от непосредственного воздействия словесного текста, ритуальных канонов, сценического действия.

Во-вторых, это одна из редких публикаций обобщающего характера о музыке барокко, которая практически свободна от пресловутого «бахоцентризма»: в ней задействован обширный репертуар не только первой половины XVIII века, но и значительно более ранних времен<sup>2</sup>. Причем немалое внимание уделяется образцам музыки композиторов, условно говоря, второго и даже третьего ряда, которые зачастую более показательны для эпохи, нежели творения величайших мастеров прошлого.

В-третьих, Л. Л. Крупина гораздо более обстоятельно, нежели ее предшественники, рассматривает общие принципы формообразования, свойственные эпохе барокко, стараясь при этом по возможности избегать присущего музыкознанию классикоцентрического подхода к изучению музыкальных форм.

Что же касается непосредственно систематизации барочных музыкальных форм, представленной

<sup>1</sup> То обстоятельство, что по размеру вторая часть зачастую превышает по размерам первую и имеет дополнительные внутренние синтаксические членения, при условии повторения каждой из частей целиком не является достаточным основанием для преодоления изначально зафиксированной общей двухчастности. Более того, если раскрыть знаки повторения, то та же трехчастная форма все равно не получится, ибо фактически мы будем иметь шестичастную структуру — ||: a :||: b c :|| = aabcbcs. Такая вот занимательная математика!

<sup>2</sup> Вплоть до творчества английских вирджиналистов рубежа XVI–XVII столетий, которое, строго говоря, является, скорее, позднеренессансным феноменом.

в книге Л. Л. Крупиной, то в ее основе лежит прежде всего фактурный принцип<sup>1</sup>. Казалось бы, далеко не оригинально, тем более если вспомнить об общей типологии форм в учебном пособии В. Н. Холоповой. Однако если В. Н. Холопова после начального типологического разделения барочных форм переходит непосредственно к классификации форм неполифонических, то Л. Л. Крупина отказывается от первоначальной двоичности общей типологии, предлагая в качестве собственного варианта систематизации следующую триаду:

«1. Полифонические формы: инструментальные формы раннего барокко (связанные с жанрами ричеркара, канцоны, токкаты, фантазии) и fuga.

2. Синкретические гомофонно-полифонические формы: одночастная, двухчастная, трехчастная, ритурнельная (концертная).

3. Формы гомофонной направленности: сонатная, рондо, вариации» [8, с. 12].

В данном варианте систематизации справедливо подмечена характерная черта барочной стилистики, выражающаяся в неустойчивом балансировании имитационно-полифонического и неимитационного методов изложения и развития музыкального материала. Как, впрочем, и то обстоятельство, что постепенно в недрах барочного стиля вызревают принципы гомофонно-гармонического письма. Тем не менее конкретное наполнение второй и особенно третьей группы форм вызывает некоторое несогласие. Во-первых, барочные вариации, как хорошо известно по многим барочным пассакальям и чаконам, часто демонстрировали явно не гомофонную направленность, да и старинная сонатная форма нередко строилась в условиях насыщенной имитациями фактуры. Во-вторых, группа форм синкретических оказывается представлена слишком разнопорядковыми образованиями, в которых, с одной стороны, определяющим является количество структурных разделов, а с другой – собственно композиционный принцип.

Однако, как выясняется, отмеченной триадой систематизация барочных форм в учебном пособии Л. Л. Крупиной не ограничивается, ибо под четвертым номером выделена еще одна группа форм, которую, вероятно, не следовало давать в общем

перечне, поскольку она принципиально отличается (и автор далее это подчеркивает) от первых трех групп. Речь в данном случае идет о так называемых формах «высшего порядка» (контрастно-составных и циклических). Иначе говоря – формах сочинений, содержание которых выходит за рамки единого аффекта, что, собственно, и порождает возникновение достаточно сложных композиционных структур. Сам факт противопоставления форм, которые, возможно, следовало бы определить как ординарные, и форм высшего порядка достаточно логичен и с ним нельзя не согласиться. Тем не менее из дальнейшего описания циклических и контрастно-составных форм выясняется, что автор, к сожалению, в должной мере не владеет этим материалом, во многом опираясь на представления, почерпнутые не из реальной исторической практики и конкретных оригинальных партитур, а из устаревших справочников и книг по истории музыки. Это, в частности, касается барочных сонат, чьи жанрово-контекстуальные характеристики (*da chiesa* и *da camera*) продолжают рассматриваться прежде всего как композиционно-типологические (хотя историческая практика применения данных терминов прямого отношения к формам сочинений не имела). В не меньшей мере – сюит, которые «по умолчанию» традиционно считаются единичными музыкальными произведениями, хотя применительно к реалиям эпохи барокко это далеко не очевидно. Но наибольшее несогласие вызывает, конечно же, причисление форм французской и итальянской увертюры к контрастно-составным структурам. И это при том, что форма трехчастных оперных «симфоний» итальянских композиторов первой половины XVIII века<sup>2</sup> ничуть не менее циклическая, чем у вивальдиевских концертов<sup>3</sup>. А форма французской увертюры, несмотря на наличие контраста между двумя ее основными частями, вообще-то не составная, а принципиально единая, которая даже в своих сравнительно поздних образцах, как правило, сохраняет очертания «двухколенной» структуры с повторяющимися частями, доставшейся ей в наследство от бинарной формы, преобладавшей, как известно, в большинстве барочных танцев<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Как отмечает автор, «мы попытались разделить все основные типовые барочные формы не по степени сложности их структуры, а, главным образом, по способу изложения (гомофонному или полифоническому), который оказывает наиболее непосредственное влияние на характер формообразования» [8, с. 11].

<sup>2</sup> За исключением разве что Алессандро Скарлатти, в творчестве которого на рубеже XVII–XVIII столетий жанр итальянской увертюры только зарождался, и отдельные части свойственной ему трехчастной структуры (за исключением финала) сравнительно редко обладали композиционной самостоятельностью.

<sup>3</sup> Подробнее см.: [3].

<sup>4</sup> О специфике формы французской увертюры и ее вариантах см.: [2].

Словом, с формами «высшего порядка» в книге «Музыкальное формообразование в эпоху барокко», пожалуй, не все обстоит так, как хотелось бы. Хотя, наверное, в этом отношении вряд ли стоит ожидать от работы в жанре учебного пособия существенного отступления от традиционного подхода. К тому же нельзя не обратить внимание и на явно положительный момент: в отличие от своих коллег, Л. Л. Крупина затрагивает также проблему существования в XVII – первой половине XVIII века «макроциклических композиций, включающих циклические формы в качестве составных частей» [8, с. 276], обращая внимание на многие за-

мечательные собрания инструментальной музыки: от *Hortus musicus* И. А. Рейнкена до «Хорошо темперированного клавира» и «Музыкального приношения» И. С. Баха.

Но как бы то ни было, проведенный «экспресс-анализ» представленных в литературе вариантов систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко показывает, что полностью удовлетворительного решения здесь пока не найдено. Однако это не означает, что таковое решение в принципе невозможно. Но оно, вероятно, потребует отказаться от целого ряда стереотипов и во многом по-новому взглянуть на исследуемую музыку.

*(Продолжение следует)*

### Литература

1. Банникова И. И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: Учеб пособие. Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. 99 с.
2. Бочаров Ю. Единая или составная? К вопросу о форме французской увертюры // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2013. № 3. С. 38–55.
3. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. М.: ИД «Композитор», 2005. 280 с.
4. Генова Т. Из истории basso ostinato XVII–XVIII веков // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М.: Музыка, 1977. С. 123–156.
5. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений: Учеб. пособие. М.: Владос, 2003. 272 с.
6. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 379–406.
7. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. С. 3–61.
8. Крупина Л. Л. Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко: Учеб. пособие. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 292 с.
9. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков: Учеб. пособие. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с. (2-е изд., испр. М.: ИД «Композитор», 2003. 310 с.).
10. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1960. 466 с. (2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 534 с.).
11. Музыкальная форма / под общ. ред. Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1965 (2-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 358 с.).
12. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 119–141.
13. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений: Учебник для муз. училищ и консерваторий. М.: Музгиз, 1958. 332 с.
14. Способин И. В. Музыкальная форма. М.; Л.: Музгиз, 1947. 376 с.
15. Фраёнов В. П. Музыкальная форма: Курс лекций / ред.-сост. О. В. Фраёнова. М.: Московская гос. консерватория, 2003. 198 с.
16. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Сов. композитор, 1974. С. 119–149.
17. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 490 с. (4-е изд., испр. СПб.: Лань, 2013. 490 с.).
18. Altmann G. Musikalische Formenlehre. Berlin: VEB Verlag Volk und Wissen, 1960. 256 S.
19. Berry W. Form in Music. 2<sup>nd</sup> ed. Pearson Prentice Hall, 1986. 439 p.
20. Cook N. A Guide to Musical Analysis. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1994. 376 p.
21. Dobretsberger B. Formen der Instrumentalmusik: Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige. Wien: Doblinger, 2016. 301 S.
22. Kirby F. E. Musical form // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/contributor/FE-Kirby/1593> (дата обращения – 15.09.2017).
23. Kühn C. Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1998. 219 S.
24. Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. X, 238 S.
25. Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. New York: Faber, 1967. 224 p.
26. Spring G., Hutcheson J. T. Musical Form and Analysis. New York: McGraw-Hill Education, 1995. 410 p.
27. Stein L. Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston: Summy-Birchard Company, 1962. XIX, 265 p.