
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО БАРОККО

Аннотация. В статье рассматривается влияние риторики на музыкальное искусство, теория аффектов, метод подобия-«подражания», барочное осмысление пространства и времени.

Ключевые слова: музыка как универсальный язык; musicuspoetica; музыкальные фигуры и живописании; иллюзорность и театральность; время и вечность.

S.A. Gudimova
Baroque music space

Abstract. The article deals with the influence of rhetoric on musical art, the theory of affects, the method of similarity «imitation», baroque comprehension of space and time.

Keywords: music as a universal language; musicuspoetica, musical figures and paintings; illusory and theatricality; time and eternity.

XVII век разрушил оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира. В художественном сознании вновь доминирует идея бренности всего сущего. Свой страх и трепет перед необоримостью Фортуны человек барокко скрывал под маской экстравантности или самоуверенности.

Главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника, высшего образца, на который в значительной степени ориентировались различные, в том числе и невербальные виды искусства. В XVII в. главной задачей искусства стало максимальное воздействие, конкретизированное в риторической триаде – *docere, delectare, movere* – учить, услаждать, волновать. Художники стремились выработать универсальный язык, затрагивающий сразу несколько уровней восприятия. Так, музыканты хотели одновременно говорить, живописать, представлять. Универсальный язык вырабатывался и в опере, и в духовной хоровой, и в инструментальной музыке (4).

Недостаточная осведомленность музыканта в вопросах риторики считалась предосудительной. Немецкий музыкальный критик, органист и композитор Иоганн Адольф Шейбе, считавший себя борцом за новое искусство, за возвращение к «естественной простоте», обрушивается на И.С. Баха: «Этот великий муж недостаточно осведомлен в науках, которые требуются для искусного композитора... Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса тот, кто не поинтересовался... исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности вытекают все особенности хорошего и плохого стиля» (цит. по: 10, с. 137). Это был по тем временам столь серьезный выпад, что возмущенный Бах попросил своего друга, магистра Бирнбаума, читавшего риторику в Лейпцигском университете, вступить за него. Защищая оскорбленного кантора, магистр пишет две брошюры, где возражает критику: «Бах настолько хорошо знает, как разрабатывается музыкальное произведение в соответствии с ораторским искусством, по разделам и частям, что не только с удовольствием слушаешь его, когда он с основательным знанием говорит о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но вос-

торгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях» (цит. по: 10, с. 133).

В эпоху барокко риторика начинает непосредственно влиять на многие сферы музыкального искусства. Во-первых, солист занимает на сцене место оратора: он находится непосредственно перед публикой, а хор и ансамбль перемещаются на задний план. В XVII в. бурно развивается инструментальная музыка, и первое место на эстраде стали занимать скрипачи, в постоянном репертуаре которых сонаты и *concertogrosso*. Музыка создателей концертирующего стиля – Витали, Вивальди и их последователей – завоевала всю Европу. Во-вторых, риторика вносит существенные коррективы в творческий метод. «Как риторика, так и наша музыкальная риторика, – отмечал Атанасиус Кирхер, – состоит из трех частей: *inventio* [изобретение], *dispositio* [расположение], *elocutio* [словесное выражение]¹» (цит. по: 3, с. 18).

Немецкая теория музыки особо выделяет тип композитора *musicuspoetica* (от «*musicapoetica*», учения о композиции, опирающегося на риторику). Это композитор, соединяющий в себе знания ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), искусность ремесленника и фантазию художника, сочинения которого способны пережить творца.

Риторика с ее изначальным универсализмом становится в процессе поисков нового языка каналом связи различных искусств. При этом особое значение в названный период имело содержание третьей ее части – *decoratio* – учения о так называемых украшениях (фигурах, тропах). Здесь полнее всего проявлялось красноречие и заложенные в нем живописно-театральные возможности. Интересно, что само слово «*decoratio*» (от лат. *decorare* – украшать) состоит в прямом родстве с театральным термином «декорация», подразумевающим визуальное «украшение» спектакля (4).

Основными приемами, с помощью которых музыка пыталась «живописать» и говорить, были так называемые музыкальные фигуры. (Слово «фигура» в переводе с латыни означает образ, вид, а «*figurare*» – делать вид, представлять. Хотя со временем это слово приобрело и другие значения, почти во всех из них сохранился первоначальный смысл – образно-изобразительный и типизирующий.) Музыкальные фигуры, по мнению теоретиков барокко, аналогичны риторическим

¹ *Elocutio* состоит из трех разделов – учения об отборе слов, их сочетании и учения о фигурах и тропах. В многочисленных риториках третью часть называли *decoratio* (украшение). – *Прим авт.*

фигурам и тропам – особым стилистическим оборотам, которые придают речи выразительность, повышают ее образно-эмоциональное воздействие. Многие музыкальные фигуры даже получали названия своих риторических прообразов.

Чувства (или, по терминологии того времени, страсти, аффекты) понимались как вселяющиеся в человека извне строго типизированные состояния, которые композитор должен по возможности точно «описывать» с помощью музыкальных фигур, а их насчитывалось свыше 80. Такое «предметное» понимание чувств порой позволяло их «анатомировать». Немецкий ученый А. Кирхер в трактате «*Musurgia universalis*» (1650) утверждал, что музыка наделена способностью вызывать определенные аффекты: восемь главных – радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда и сострадание; а также несколько «производных». Все аффекты Кирхер делит на три группы – радость, спокойствие и печаль.

Один из крупнейших теоретиков баховского времени И. Маттезон считал, например, что аффект жалости состоит из двух компонентов – любви и грусти, а ревности – из семи: пылкой любви, недоверия, желания, мести, грусти, страха и стыда.

Многие теоретики указывали, каким образом представлять в музыке тот или иной аффект, каковы «знаки» этого аффекта. Так, Маттезон писал о передаче музыкой отчаяния через «всевозможные крайности звучания, очень необычные пассажи и в высшей степени странные, фантастически неупорядоченные последовательности звуков» (цит. по: 4, с. 87).

Немецкий музыкант И. Кванц выделяет такие страсти, как лень, меланхолия, нежность, веселье, смелость, серьезность. По мнению Кванца, их изображение зависит от следующих средств: 1. Лад. Мажор выражает радость, смех, серьезность, величие; минор – лень, меланхолию, нежность. 2. Лесть, меланхолия, нежность выражаются плавным, слигованным движением и неширокими интервалами; радость и смех – короткими нотами, широкими скачками. Длинные ноты, перемежающиеся короткими, создают ощущение величия. 3. Диссонансы способны «живописать» разные аффекты. 4. Кванц выделяет две группы произведений – быстрые и медленные. Характер *allegro* – радостный, живой, *adagio* – нежный и меланхоличный (5).

В теории изображения аффектов большая роль отводилась опере. Один из создателей немецкой комической оперы Р. Кайзер отмечал: «Аффекты гнева, сострадания, любви, как и свойства, прису-

щие великодушию, справедливости, невинности и одиночеству она [опера] изображает в их неприкрытой наготе, увлекая своей сокровенной силой в сторону сих чувств все умы и как бы вынуждая сердца к любовной страсти, подобно несгораемому амианту, воспламеняющемуся посредством искусно отшлифованного зеркала» (цит. по: 5, с. 53).

Естественно, главная роль в опере отводилась арии как основному компоненту музыкальной драматургии, в котором аффекты нашли свое музыкальное воплощение. Арии классифицировались по разным признакам (любовная, гневная, веселая, быстрая и т.д.). Раньше других в опере сформировались две образные сферы – героика и скорбь (*lamento*). Становление музыкальных средств выражения сферы *lamento* было долгим. Для первых *lamento* XVII в. характерна сквозная форма и практически полное следование музыки за текстом. В мелодии преобладали речевые интонации, мелодическая линия часто прерывалась паузами, показывающими волнение героев. Экспрессивные интонации связаны с выделением характерных для аффекта *lamento* слов, например, «плакать», «несчастный», а также вздохов, обращений к богам. В XVIII в., отмечает М. Коротовских, в творчестве большинства композиторов сформировался определенный тип арии *lamento*, в котором музыкальными средствами выражается обобщенный образ печали (5).

В своих живописных устремлениях музыка барокко не обходила вниманием даже абстрактные понятия, по-своему изображая их звуками. Так, слово «вечность» часто иллюстрировалось особенно длинным, как бы нескончаемым мелодическим потоком – распевом на одно слово, а «грех» – побуждало композитора отступать от строгих канонов и давать смелый диссонанс или хроматизм, т.е. «грешить» против правил.

Считалось, что нет предмета, неподвластного музыкальному «живописанию», причем «живописание» почиталось первейшей обязанностью музыки. При таком подходе каждый элемент музыкального языка (даже паузы) становился «информативен». Итальянский теоретик XVIII в. Дж. Риккати писал о пяти значениях пауз, среди них – символика смерти, идея конца, подражание прерывистой речи, «живописание» чувств (сомнения, удивления, онемения). Конкретную образность несли и, казалось бы, далекие от зрелищности полифонические приемы. Так, имитация темы в другом голосе (особенно если мелодия излагалась мелкими длительностями), нередко связывалась с

бегом, следованием за кем-то или преследованием и называлась фигурой фуга (fuga – дословно – бег).

Нотная графика тоже широко использовалась в барокко как изобразительное средство. Так, написание нот не на пятилинейном нотном стане, а над или под ним связывалось с известными риторическими фигурами «преувеличение» и «преуменьшение»; в музыке именно так нередко конкретизировали пространственные представления, например, высоту или глубину, небо или бездну. Более того, встречались изображения, адресованные исключительно к зрению, а не слуху. Классический пример – иллюстрация слов «день» и «ночь», «свет» и «тьма» нотами с черными и белыми головками (4).

Основой музыкальных «живописаний» был метод частичного подобия, «подражания». В этой подражательности ощутимо родство с театром, тем более что понятия в музыке образно оживали в процессе движения, как бы игры. Нередко, впрочем, для постижения всего смысла музыкальных «подобий» требовалось знание музыкальной теории, например, когда композитор, озвучивая слово «иноплеменных», вводил чуждый для данной ладотональности звук, или когда на слове «жажду» давал хроматический уменьшенный интервал, именуемый теоретиками «недостаточным», а на слове «взвалил» – увеличенный интервал, «преизбыточный». Произведения барокко (особенно XVII в.) порой настолько переполнялись «подражаниями», что уже в первой половине XVIII в. теоретики будут настойчиво призывать к избирательности. «Если в мелодии никогда не оставляют без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликование, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи подобных слов – без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничание, – пишет Маттезон... – Я не вижу основания к тому, чтобы в словах: “я не вздыхаю о высоких вещах” – изобразить высоту... не слова, а их смысл должен быть целью композитора» (цит. по: 3, с. 30).

Важной специфической особенностью музыкальных изображений барокко было взаимопроникновение образно-конкретного и обобщенного. С одной стороны, любое явление, в том числе из области религии и метафизики, тяготело здесь к зрелищному воплощению. С другой стороны, даже самые простые, непосредственные иллюстрации отличались обобщенностью. Эта двойственность заключена в самой природе фигур как типизированных образований, приближающихся в музыке к символам и эмблемам, отмечает О.И. Захарова (4).

Интересен в данном контексте пример Высокой мессы И.С. Баха. В ее религиозной символике заметную роль играют фигуры восхождения, нисхождения и круга. С помощью первых двух воплощаются антитезы земли и неба, человека и Бога, страдания и радости, погребения и воскресения. А фигура круга выступает как изображение небосвода и как символический атрибут божественного. Бах неоднократно применяет ее при прославлении Господа (например, в Gloria, начало которой переводится «Слава в вышних Богу»). Все три изобразительных фигуры опираются на устойчивую традицию, которая имеет прямые параллели с пространственно-изобразительной символикой живописи и театра барокко. Помимо того, в мессе используются фигуры, «изображающие» теологическую идею тождества, триединства, что также не является изобретением Баха, но, по-видимому, встречается только в музыке. Так, в № 7, где говорится о единокровстве Бога Отца и Сына, в № 14 («И во единого Господа»), в № 19 («Исповедую единокрещенье») композитор применяет каноническую имитацию в унисон и октаву, при которой один голос почти тождествен другому (4).

Барокко впервые услышало музыку в пространстве и открыло пространство в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хорov, послужившее истоком пространственных эффектов, повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилив эмоциональное воздействие на слушателя (6).

Открытие пространственности в музыке связано с достижениями всей барочной культуры. Микро- и макровеличины чрезвычайно занимают мыслителей барокко, проблема человеческого существования меж двух бездн – бесконечно малого и бесконечно великого – тема размышлений французского барокко, начиная с Паскаля. Предмет постоянного восхищения теоретиков «быстрого ума», сближающего «далековатые идеи», – телескоп и микроскоп, которые позволяют проникнуть в бесконечно дальнее и бесконечно близкое. Эммануэле Тезауро восторженно пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол – малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим дома, леса и города, избегавшие

ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышкой Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!» (цит. по: 6, с. 55).

Меняется и осмысление времени: оно воспринимается в эмблематической совмещенности вечного и преходящего. Эсхатологические чаяния барокко перекликаются со средневековыми, обе эти эпохи оперируют категориями времени и вечности. Но Средневековье не знает понятия безвременья, отвечающего невероятной напряженности барочного мышления. Безвременье, в котором встречаются время и вечность, – одна из центральных тем немецкой поэзии и музыки эпохи барокко. Доходящее до экзальтации переживание времени запечатлено в эмблеме бренности («vanitas»). Протекание времени для барокко – это ускользание его в каждое мгновение, время сложено из неуловимых мгновений. Мотив бренности – ключевой в барочной культуре, эмблемы бренности встречаются в поэзии, живописи, литературе, музыке. Идеи бренности, вечности, смерти и бессмертия пронизывают великолепную кантату № 60 И.С. Баха.

В музыкальной культуре повышенное внимание ко времени проявилось в новом, по сравнению с предшествовавшей эпохой, осознании событийной окрашенности музыки, отмечает М. Лобанова. Время музыки понимается как чередование разнородных процессов, имеющих различный эффектный смысл. Время становится дискретным, музыкальный процесс – контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, осознает антиномичный контраст. Недифференцированное пространство, единое хоровое звучание, выдержанное единое эмоциональное состояние замещаются многослойным, разнородным пространством, темброво и динамически дифференцированным звучанием, особенно ясным в многохорных произведениях, и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно эффектных мгновений, отмечает М. Лобанова.

Барочное осмысление пространства и времени отличается динамизмом. Один из символов эпохи – Бог – вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует Универсум. Барокко открывает категорию движения. Если ренессансные мадонны сидели на тронах, то барочные – парят. Принцип движения вносится в скульптуру, архитектуру, живопись, музыку, которая культивирует разные формы танца в балетах, концертах, сонатах, сюитах, интересуется «движениями

человеческой души», изменениями в темпе, пространственной игрой. Быть может, барокко именно потому испытывает такую любовь к фуге, что эта форма прямо связана с движением, бегом!

Всеобщая подвижность схвачена уже в формуле Монтеня: «Весь мир – это вечные качели»; затем движение становится важнейшей категорией барокко. Как говорил Кеплер, «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов» (цит. по: 6, с. 56).

Барокко постоянно сопоставляет и подменяет два плана: реальный и воображаемый. «Жизнь есть сон» – это название пьесы Кальдерона схватывает важнейшие особенности мироощущения барокко. В испанской литературе постоянен мотив обмана и его распознавания.

Превращения, чудеса не были внешними, чисто декоративными элементами, они составляли неперемнную часть строгой художественной системы. Иллюзорность и театральность – рядоположные качества. Один из крупнейших теоретиков барочного «остроумия», Тезауро, сближал два представления: «мир есть сон» и «мир есть театр».

Одна из наиболее популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека – музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира – кукольный театр бога).

Представления о мире-театре разделялись многими творцами в эпоху барокко. Этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса, Шекспира. Шекспировский «Глобус» носил девиз: «Весь мир действует как актер», а в комедии «Как вам это понравится» есть слова: «Весь мир – сцена». Барочная идея «театра мира» («*theatrum mundi*») возвела в систему представления, имевшие долгую историю, сообщила переживанию мира как театра неслыханный дотолединализм.

Музыкант может изображать этот мировой театр, подражать драме, которой управляет вседержитель. Но если земной музыкант, лицедействуя на сцене земной музыки, подражает богу, то бог – не более чем актер. Владение правилами, способность играть на сцене мира, быть актером мирового театра сообщает человеку неслыханную силу.

В трактатах того времени постоянно подчеркивается мысль о равенстве музыки и речи, теоретики находили аналогии в музыке характерным интонациям и фигурам патетической речи: риторическим восклицаниям, вопросам и пр., причем вместо слова «исполнение» они использовали слово «произнесение».

Музыкальная «речь» стремилась подражать диалогам, спорам, беседам. И.С. Бах, по рассказам учеников, объяснял им: каждое произведение – это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу (10, с. 160). Показательны и названия произведений тех лет. Например, трио К.Ф.Э. Баха, сына и ученика И.С. Баха, называлось «Разговор сангвиника с меланхоликом», а на титульном листе одного из сочинений Г.Гийме значилось: «Шесть сонат-квартетов, или Галантные и занимательные разговоры между поперечной флейтой, скрипкой, басовой виолой и виолончелью».

Не только отдельные сочинения, но и некоторые жанры тяготели к разговору, в особенности к диспуту и спору – характерным проявлениям одного из трех основных стилей риторики – рассуждающего. Так, fuga имела четыре диспута, а инструментальный концерт понимался как соревнование с тембровой персонификацией обеих сторон (солиста и оркестра, разных вступающих групп оркестра).

В самом построении произведения или его части музыканты часто ориентировались на правила построения ораторской речи – так называемую диспозицию с характерными для нее разделами: вступлением, изложением главной темы, ее утверждением, опровержением возражений оппонентов и заключением. Смена утверждений и опровержение конкретизировалась в контрастной смене образов.

В эпоху барокко исполнение музыкального сочинения требовало настоящего перевоплощения исполнителя. Знаменитый немецкий флейтист И. Кванц писал: «...в каждом новом такте иной раз приходится, так сказать, вживаться в другой аффект, в другое чувство, становясь, то печальным, то веселым, то серьезным и т.д. ...Тот, кто основательно овладеет этим искусством, не будет иметь недостатка в аплодисментах слушателей, его исполнение всегда окажется впечатляющим, трогательным» (цит. по: 4, с. 92). Более того, при импровизации фантазий – самой свободной и аффективной области инструментальной музыки – рекомендовалось даже прибегать к языку мимики и жестов.

Композиторы пишут к своим сочинениям предисловия, стремясь раскрыть свой замысел, прояснить образы. Например, Иоганн Кунау предваряет сонату для клавира «Саул, исцеленный Давидом при помощи музыки» такими словами: «Глаза его [Саула. – С. Г.] дико вращаются и из них сыплются одна за другой искры; лицо столь искажено, что немногие остатки образа человеческого почти нельзя распознать; сердце изрыгает из уст пену, как яростно бушующее море. Недоверие, ярость, ненависть и страх одолевают его! Летящее из руки его копье показывает, что все сердце его объято пылким гневом. Словом, душевный недуг его так велик, что следы адских мук ясно у него обозначаются» (цит. по: 8, с. 274).

Союз музыки с риторикой не сковал развития «искусства муз». Эпоха барокко обогатила мировую культуру подлинными шедеврами. «...просодия и риторика не мешали четкому проявлению оригинальности. Наоборот... они помогали расцвету оригинальности», – эту цитату из Бодлера приводит И.Ф. Стравинский в «Музыкальной поэтике». «Чем больше налагаешь на себя ограничений, – пишет Стравинский там же, – тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух» (9, с. 41). Сближаясь с другими искусствами, музыка обогащалась сама, обретала собственную ценность и эмансипировалась. В эпоху барокко в Европе появилась музыка, которая звучит в концертных залах всего мира и поныне. Именно в XVII в. рождается опера и возникают новые музыкальные формы – соната, концерт, оратория. Усложнился контрапункт, увеличились размеры и возможности хоров и оркестров (в некоторых мессах римского композитора Орацио Боневоли участвует до 47 голосов), барочные храмы наполнились чудесной музыкой. Развивается органное и клавесинное искусство. Музыкальные здания, которые возводили великие композиторы XVII в., походили на соборы в стиле барокко. Как барочная архитектура, где линии кажутся смещенными, фасады «движутся», колонны восходят винтообразно вверх, купола словно пронзают пространство, музыка барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими и многообразнейшими комбинациями.

Постепенно и эстетика приняла «музыкальный» характер, музыкальность стала одним из эстетических критериев. Уже никого не удивляют выражения: музыка стиха, симфония красок, полифония романа, «застывшая» музыка соборов, мелодическая линия графики, ритм орнамента...

Список литературы

1. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
2. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Теоретики барокко // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 64–66.
3. *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка в XVII – первой половине XVIII в. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
4. *Захарова О.И.* Риторическое decoratio и музыка XVII – первой половины XVIII в. // Информ. бюллетень междунар. ассоциации по изучению и распространению слав. культур ЮНЕСКО. – М., 1993. – Вып. 27. – С. 85–93.
5. *Коротовских М.* Аффекты в философии и музыкальном искусстве XVII–XVIII // Философия и музыка. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – Вып. 163. – С. 47–56.
6. *Лобанова М.* Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 54–58.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
8. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
9. *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
10. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

References

1. *Golenishchev-Kutuzov I.N.* Romanskie literatury. – M.: Nauka, 1975. – 531 s.
2. *Golenishchev-Kutuzov I.N.* Teoretiki barokko // Istoriya vseмирnoy literatury: V 9 t. – M.: Nauka, 1987. – T. 4. – S. 64–66.
3. *Zaharova O.I.* Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka v XVII – pervoj poloviny XVIII v. – M.: Muzyka, 1983. – 77 s.
4. *Zaharova O.I.* Ritoricheskoe decoratio i muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII v. // Inform. Byulleten' mezhdunar. associacii po izucheniyu i rasprostraneniyyu slav. kul'tur YuNESKO. – M., 1993. – Vyp. 27. – S. 85–93.
5. *Korotovskih M.* Affekty v filosofii i muzykal'nom iskusstve XVII–XVIII // Filosofiya i muzyka. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2004. – Vyp. 163. – S. 47–56.
6. *Lobanova M.* Konceptii prostranstva, vremeni, dvizheniya v epohu barokko // *Lobanova M.* Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'. – M.; SPb.: Centr humanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2015. – S. 54–58.

7. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vv. – M.: Muzyka, 1971. – 688 s.
8. Renessans. Barokko. Klassicizm. – M.: Nauka, 1966. – 347 s.
9. *Stravinskij I.F.* Stat'i i materialy. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – 527 s.
10. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah. – M.: Muzyka, 1965. – 725 s.