ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online) DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.064-072
УДК 781.42

В.А. ШАПИЛОВ

Казахская национальная консерватория
им. Курмангазы, г. Алматы, Республика Казахстан
ORCID: 0009-0003-2810-9884

К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков

На основе сведений из специальной литературы в статье предпринимается попытка дать характеристику основных четырёх типов фуги западноевропейских романтиков. Стилизованный, лирический, концертный и программный типы фуги анализируются с точки зрения специфики содержания, тематизма и формообразования.

Стилизованный тип фуги рассматривается как предварительный этап формирования неоклассицизма, ставшего одним из основных художественных направлений в музыке XX века. В лирическом типе фуги наиболее полно выражается характерное для романтиков стремление к выражению внутреннего мира человека, поэтому этот тип фуги можно определить как фугированную лирическую миниатюру. В концертном типе фуги наиболее полно развиваются традиции симфонизации, установленные в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена. Также этот тип фуг отмечен признаками большей свободы формообразования и блестящего концертного стиля, отражающего расцвет виртуозного инструментального исполнительства XIX века. Программная фуга сформировалась на основе характерной для романтиков идеи синтеза искусств. Программность в данном типе фуги интерпретируется в широком смысле, поэтому программные фуги представлены не только в инструментальной музыке, но и в вокально-сценических произведениях. Стилевое своеобразие программной фуги проявляется прежде всего в свободе формообразования, которое в большей мере определяется спецификой содержания.

Каждому из охарактеризованных основных типов фуги западноевропейских романтиков присущи специфические качества содержания и формообразования, свидетельствующие о стилевой целостности исследуемых явлений. Также в рассмотренной типологии достаточно полно отражаются основные стилевые тенденции эпохи романтизма.

Ключевые слова: полифония, типы фуг, музыка XIX века, стиль в музыке, музыкальная композиция, симфонизм, программность в музыке.

Для цитирования / For citation: Шапилов В.А. К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 64–72. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.064-072

VITALY A. SHAPILOV

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Republic of Kazakhstan
ORCID: 0009-0003-2810-9884

To the Subject of the Fugue Typology of Western European Romantics

On the basis of information from the specialized literature, the article describes the main four types of fugue of Western European romantics. The stylized, lyrical, concert and program types of the fugue are analyzed from the point of view of the content, themes and form formation specifics.

The stylized type of fugue is considered as a preliminary stage in forming neoclassicism, which has become one of the main artistic trends in the music of the 20th century. The lyrical type of fugue most fully expresses the characteristic desire of romantics to express the inner world of a person, therefore this type of fugue can be defined as a fugue lyrical miniature. In the concert type of fugue, the traditions of symphonization, established in the music of the late period of L. Beethoven's work, develop most fully. Also, this type of fugues is marked by signs of greater freedom of shaping and a brilliant concert style, reflecting the flowering of virtuoso instrumental performance of the 19th century. The program fugue was formed on the basis of the idea of the synthesis of arts, characteristic for the Romantics. Programming in music in this fugue type is interpreted in a wide sense, so program fugues are presented not only in instrumental music, but also in vocal and stage works. The stylistic peculiarity of the program fugue is manifested primarily in the freedom of form formation, which is largely determined by the specifics of the content.

Each of the described main types of fugue of Western European romantics contains specific qualities of content and form formation, indicating the stylistic integrity of the studied phenomena. Also, the described typology quite fully reflects the main stylistic tendencies of the Romantic epoch.

Keywords: polyphony, types of fugues, music of the 19th century, style in music, musical composition, symphonism, programming in music.

Классический инвариант фуги, окончательно сформированный в эпоху барокко в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, становится стилевым эталоном для композиторов последующих эпох. Особенно это заметно в произведениях следующей исторической эпохи венских классиков. Фуги Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена (его раннего и зрелого периодов творчества) сохраняют типологические свойства этой формы предшествующей эпохи и также характеризуются «моносемантичностью» [7], композицией репризного типа с тональным развитием в пределах первой степени родства и обычно небольшими масштабами, возникающими на основе традиционного понимания фуги как камерной инструментальной формы.

Принципиальные изменения семантики и формообразования начинаются в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена, открывшего новый исторический этап *симфонизации фуги*. Концентрируя в себе черты стиля больших оркестровых произведений, и в первую очередь симфонии, симфонизм (Б.В. Асафьев) проявляется в ряде признаков, среди которых для барочной фуги принципиально новыми выступают: значительное увеличение масштабов композиции и усложнение её внутреннего строения, «полисемантичность» [7], особое значение полифонической техники и преобладание разработоч-

ности над экспозиционностью с выходом тонального развития за пределы первой степени родства.

В эпоху Романтизма начатый Л. Бетховеном процесс стилевого обновления фуги продолжается, и в музыке XIX века формируется достаточно разноплановая панорама стилевых вариантов фуги, которые во многом обладают типологическими свойствами, в отличие от более индивидуальной практики применения этой формы, сложившейся в музыке XX века[1]. В соответствии с имеющимися в специальной литературе сведениями фугу западноевропейских композиторов-романтиков представляют следующие основные стилевые типы: стилизованный [7][2], лирический, концертный и программный [4, с. 225–230][3].

Стилизованный тип фуги был обусловлен развитием исторического мышления, активно себя проявлявшего в философии и науке начиная с XVIII века и ко времени романтиков ставшего естественным свойством произведений различных видов искусств. Признаки стилизации классического барочного стиля в фугах этого типа проявляются разнопланово на основных уровнях организации музыкального произведения: от синтаксиса с тематизмом, имеющим характерные жанровые основы (токката, сарабанда), неоднородную структуру ядра и развёртывания[4], скрытое многоголосие, интонационное содержание (риторические фигуры *saltus duriusculus, passus duriusculus, interrogatio* и др.), до особенностей композиционного строения, принципиально отличающегося от радикальных стилевых вариантов фуг романтиков также сознательной ориентацией на барочный инвариант репризной «моносемантичной» формы, имеющей тональную основу в пределах первой степени родства с небольшим значением интермедий (Мендельсон Ф. Прелюдия и фуга ор. 35, № 3; Шуман Р. Семь пьес в форме фугетт ор. 126, № 4; Шуман Р. Фуга на имя «Bach», ор. 60, № 2 и др.).

Именно в «стилизованном» типе фуги наиболее ярко проявляется типичное для музыки XIX века «возрождение логических принципов более ранних эпох, в особенности эпохи барокко» [8, с. 71], что позволяет рассматривать эти произведения как предварительный этап формирования неоклассицизма, приобретшего в XX веке значение одного из основных художественных направлений в творчестве И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Казеллы и др. Отмеченная В.П. Варунцом «намеренность подражания старинному образцу» [1, с. 11] служит главным признаком, отличающим стилизацию от неоклассицизма. Историческая значимость этого типа романтической фуги определяется особым пиететом композиторов перед творчеством И.С. Баха, музыка которого приобрела всемирную известность благодаря целенаправленной деятельности ведущих музыкантов того времени, в первую очередь Ф. Мендельсона и Р. Шумана, отмеченные произведения которых отчасти воспринимаются как проявление просветительских устремлений.

Второй *лирический тип* фуги эпохи Романтизма отличается в первую очередь особенностями содержания, представляющего наиболее типичную для этого художественного направления образную сферу субъективной лирики, выражающей «не-

[1] Показательно, что основой классификации фуг XX века могут выступать такие факторы, как образное содержание [2].

[2] Определение С.С. Коробейникова [7].

[3] Определения Т.Н. Дубравской [4, 225–230].

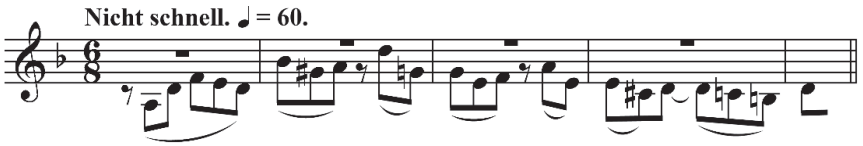
[4] Однородные структуры тем в стилизованной фуге романтиков также встречаются: Мендельсон Ф. Фуга ор. 7, № 5; Шуман Р. Фуга на имя «Bach», ор. 60, № 3; Франк С. Прелюдия, фуга и вариация (h-moll) и др. Но использование фугированного тематизма с традиционной неоднородной структурой более показательно в плане стилизации.

посредственное эмоциональное излияние, интимное настроение момента» [5, с. 184]. *Этот тип* фуги обладает в первую очередь ярко выраженными стилевыми особенностями тематизма, для которого характерна жанровая основа элегической песенности с признаками романса, оперного ариозо, нередко отмеченных вальсообразным движением. Вполне закономерна опора на однородную структуру темы и использование мелодии вокального типа, в которой активно применяются романтические интонации вопроса, томления, возникающие на основе дезальтераций хроматических ступеней лада, скачков на широкие интервалы, «мягких» медиантовых каденций в окончаниях фраз. Темы фуг лирического типа (пример 1 а, б, в).

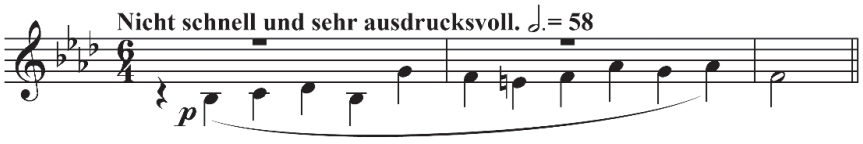
Тематизм этих фуг имеет ярко выраженные гомофонные черты, проявляющиеся в расположении кульминации ближе к окончанию тем, их относительно большой протяжённости и достаточно полной степени выражения основного образа, в отличие от афористической эскизности барочных фугированных тем. Все эти стилевые черты были достаточно новыми и свидетельствовали о начале нового этапа активного взаимодействия полифонии и гомофонии.

Композиция лирических фуг также ориентируется на классический гомофонный стиль, принципиально не отличаясь от типа «тонально-развивающейся фуги» (А.Н. Должанский) И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, и поэтому обнаруживает сходство с построением стилизованной фуги. Типично преобладание репризной трёхчастной формы с характерным ладово-контрастным варьированием темы в пределах тональностей первой степени родства на этапе развития. Но в отличие от стилизованной фуги, в преобладающей «моносемантичности» содержания проявляется не устремлённость к формированию максимально объективированного тезиса, а романтическая семантика сосредоточенности на лирическом состоянии героя. Показательна в этом плане трактовка отдельных технических приёмов, используемых для развития темы и традиционных для стиля барочной фуги. Так, начало репризы Фуги № 1, ор. 72 Р. Шумана отмечено стреттными проведениями, которые традиционно направлены на итоговое утверждение темы на основе наибольшего насыщения голосов фактуры её интонациями, но в этом утверждении присутствует эффект «остановленного мгновенья», восторженного состояния романтического героя в его стремлении к идеальному. Основным средством лирического замедления течения времени выступает проведение темы в ритмическом увеличении, образующем контрапункт с её основ-

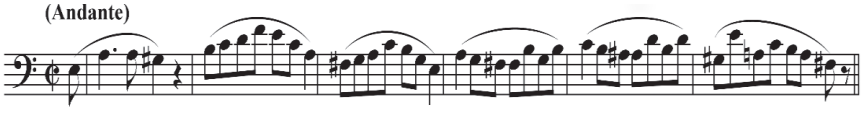
Пример 1а. Р. Шуман. Четыре фуги ор. 72. Фуга № 1, тема



Пример 1б. Р. Шуман. Четыре фуги ор. 72. Фуга № 3, тема

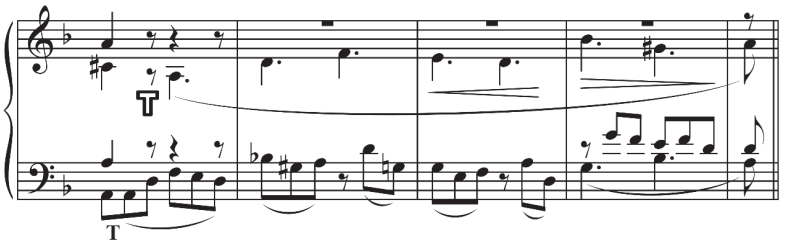


Пример 1в. Ф. Шопен. Фуга a-moll, тема



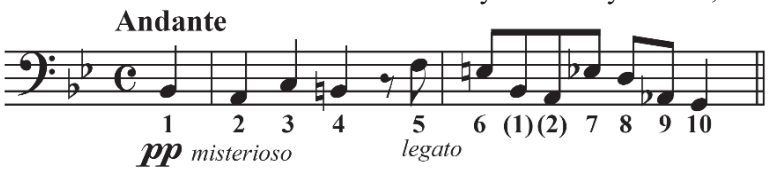
ным вариантом в виде сложной стретты (пример 2).

Пример 2. Шуман Р. Четыре фуги ор. 72. Фуга № 1, начало репризы



Концертный тип фуги западноевропейских романтиков формируется в русле продолжения стилевой линии развития симфонизированной фуги позднего периода творчества Л. Бетховена. Отмеченные ранее признаки симфонизма (значительные масштабы композиции, «полисемантичность» сюжета, преобладание разработочности над экспозиционностью и др.) в этом типе фуги претворяются в условиях романтического стиля, с характерными для него содержанием, значительными образными контрастами, свободой формообразования, хроматизированной ладотональной организацией и признаками блестящего концертного стиля, отражающего расцвет виртуозного инструментального исполнительства XIX века.

Пример 3. Лист Ф. Фуга на тему BACH, тема



Тематизм этого типа фуг также обладает ярко выраженными гомофонными свойствами, проявляющимися в большой протяжённости, положении кульминации в конце темы, полноте выражения образа и отчётливом делении на мотивы, изначально предназначенными для дальнейшего разработочного развития. Показательны также черты квадратности и применение гомофонных мелодико-синтаксических структур [9, с. 142], например, дробления с замыканием в темах финала Фантазии «Скиталец» Ф. Шуберта и Фуги на хорал “Ad nos, ad salutarem undam” Ф. Листа. Вместе с тем в соответствии с нормами позднеромантического стиля возможно проявление значительной тональной неопределённости в условиях хроматически напряжённых ладовых отношений, как в Фуге на тему BACH Ф. Листа. Тему этой фуги можно считать одним из предшественников додекафонной серии, примеры которых приводит Э. Денисов [3, с. 483–485]. Из двенадцати хроматических тонов в мелодии используются десять, но незначительное ощущение тональности сохраняется благодаря тому, что элементы темы (ядро и развёртывание) начинаются с самых устойчивых – I и V ступеней лада (пример 3).

Для формообразования концертной фуги романтиков характерно возрастание масштабов композиции и усложнение её внутреннего строения. К примерам наиболее протяжённых форм можно отнести две фантазии и фуги для органа Ф. Листа – на хорал “Ad nos, ad salutarem undam” и на тему BACH. Две части малого полифонического цикла объединяются в «контрастно-составную форму» [10], обладают монотематическим единством и выстраиваются по принципу «слитно-вариационной формы» [11] с варьированием жанрово-характерного типа, предполагающим высокую степень образного контраста развиваемого тематического материала, который достигает кардинального переосмысления своего содержания – ламентного, скерцозного, героического и др., подчиняясь логике сквозного симфонического развития. По этим признакам органные циклы фантазий и фуг Ф. Листа приближаются

к его симфоническим поэмам, выступая показательным примером единства стиля композитора. Интонационное и тематическое единство частей служит одним из специфических свойств малого полифонического цикла романтиков и получит последующее развитие в творчестве других композиторов XIX и XX веков (Танеев С. Прелюдия и фуга *gis-moll*, ор. 29; Шостакович Д. Прелюдия и фуга *e-moll*, ор. 87; Щедрин Р. Прелюдия и фуга *gis-moll* и др.).

Другой характерный пример концертной фуги в составе трансформированной циклической формы можно найти в Прелюдии, хорале и фуге (*h-moll*) С. Франка, произведении, соединившем в себе черты малого полифонического и сонатного цикла. Так же, как в органных фантазиях и фугах Ф. Листа, части этого произведения объединяются в контрастно-составную форму, обладают интонационным и тематическим единством, а фуга выступает кульминационным итогом всего развития. Тема фуги имеет признаки стилизованной арии ламенто (риторические фигуры *passus duriusculus, suspiratio*). Композиция выстраивается в виде масштабной трёхчастной формы с динамизированной репризой, в которой генеральная кульминация образуется после совместных проведений темы фуги и темы хорала из второй части. Этот тематический синтез служит основой трансформации основного образа фуги, тема которой обретает этическую силу и драматический потенциал после романтически истончённой ламентной интроспекции экспозиционного изложения.

Другой характерной чертой стиля концертных фуг выступает свобода фактурной организации, которая характерна для интермедий, нередко контрастирующих полифонической фактуре проведений темы признаками гомофонии, аккордового склада, свободного фигурационного изложения и др. и приобретающих признаки блестящего концертного стиля. Показательно в этом плане включение в композицию фуги С. Франка интермедийного раздела “Come una cadenza” («Наподобие каденции»), выполняющего роль виртуозной каденции концертного типа, имеющей традиционное предрепризное положение.

Развитие традиций фуги позднего периода творчества Л. Бетховена проявляется также в симфонизации хоровой фуги, характерным образцом которой служит первая часть “Requiem et Kyrie” из «Реквиема» (ор. 5, 1837) Г. Берлиоза. Влияние инструментального симфонического стиля проявляется практически во всех сторонах музыкальной организации этой фуги: в масштабной композиции, построенной в сложной трёхчастной форме (с признаками трио в средней части) с динамизированной репризой; в «полисемантичности» содержания, в которое свободно вводятся резкие образные контрасты как между основными элементами фуги (темы, противосложения и др.), так и в построении сюжета, сквозное развитие которого основано на традиционной для симфонизированных фуг образной трансформации тематизма от лирической статики к драматической динамике; в особой роли оркестра, большой состав которого имеет равноправное значение с хоровыми партиями.

Программная фуга (четвёртый тип) сформировалась на основе характерной для романтиков идеи синтеза искусств. Программность в данном типе фуги интерпретируется в широком смысле, предполагающем использование в музыке широкого круга внемузыкальных элементов – «слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п.» [6, с. 21]. Поэтому программные фуги представлены не только в инструментальной музыке, но и в вокально-сценических произведениях. По причине большей

определённости и конкретности содержания данного типа фуг, их разновидности могут отличаться особенностями образности. По этому признаку в литературе определяются фуги, воплощающие битву, поединок, погоню, образы скорби, философские размышления, скерцозные образы [4, с. 228].

Стилевое своеобразие программной фуги проявляется прежде всего в свободе формообразования, которое в большей мере определяется спецификой содержания. Поэтому нередко нарушаются ранее обычно неизменные нормы строения, такие как правила экспонирования темы или ориентация на определённый тип композиции. В симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза Интродукция (*h-moll*) живописует битву представителей враждующих родов Монтекки и Капулетти. Стремительность боевого порыва персонажей не оставляет места для традиционной устойчивости и размеренности экспозиционных проведений темы – в первой части фуги содержится всего три проведения темы и преобладает интермедийный материал, насыщенный ладотональными контрастами и разработочной секвентностью. В средней части формы традиционное ладотональное развитие темы выступает в роли фона для нового материала в партиях тромбонов в виде удержанного противосложения, выражающего высший уровень боевой решимости. Резким контрастом на развивающем этапе формообразования следует новый раздел, соответствующий переломному моменту в развитии сюжета – вмешательству Герцога. В его гневной отповеди центральное место занимают проведения темы (также в звучании тромбонов) в далёких тональностях и в значительном ритмическом увеличении. После такого контраста реприза значительно сокращается, содержит фрагментарные проведения темы, тихую динамику, доминантовый органный пункт, которые создают картину пристыженных участников сражения, постепенно расходящихся с поля битвы.

Несмотря на обилие контрастов и непропорциональность композиции, контуры классической репризной трёхчастности в фуге из Интродукции симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза сохраняются благодаря тонально-тематическому единству крайних частей формы[5]. Более радикально построена фуга из оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (II акт, сцена № 7), представляющая собой сквозную тонально разомкнутую (*G-dur – Fis-dur*) форму, типичную для строения оперных сцен композитора[6]. Приоритет непрерывности и естественности развития драматического действия здесь также свидетельствует о преобладании программного содержания над формальной логикой строения традиционной фуги.

Каждый из охарактеризованных основных четырёх типов фуги западноевропейских романтиков содержит специфические качества содержания и формообразования, свидетельствующие о стилевой целостности исследуемых явлений. Также в рассмотренной типологии достаточно полно отражаются основные стилевые тенденции эпохи Романтизма, отмеченные Л.Л. Крупиной [8, с. 71] в качестве преобладающих ракурсов исследования музыки этого времени. Стилизованный тип фуги, как уже отмечалось, демонстрирует «возрождение логических принципов более ранних эпох, в особенности эпохи барокко». В лириче-

[5] В ещё большей степени непропорциональна трёхчастная репризная форма фуги (8 т. + 55 т. + 36 т.) в сцене поединка главного героя и Макдуфа в опере «Макбет» Дж. Верди (парижская редакция, V акт, № 24. Сцена и битва). Экспозиция данной фуги содержит всего два проведения темы.

[6] Такой же тональной разомкнутостью и большой свободой формообразования отличается фуга из второй части «Данте-симфонии» Ф. Листа.

ском типе фуги классическое формообразование свидетельствует о преемственности стиля композиторов XIX века по отношению к эпохе венского классицизма и вместе с тем содержит существенные отличия в особенностях тематизма и способах его развития в связи с «концепционным изменением общего мироощущения». Традиция симфонизации фуги, как и других музыкальных форм и жанров, установленная в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена, получает интенсивное продолжение в концертной фуге, приобретающей черты поэмной композиции свободного типа с признаками стиля виртуозного исполнительства. Программная фуга развивается в русле характерной для романтиков идеи синтеза искусств и в наибольшей степени отмечена романтической спецификой в плане индивидуализации выбора средств музыкальной выразительности.

Подобно любой типологии, указанные типы фуги не предполагают строгих разграничений, поскольку в музыкальной практике можно обнаружить лишь преобладающие стилевые направления, и нередко проявляются признаки взаимодействия основных типов. Стилизованная фуга может содержать элементы симфонизации в виде драматической трансформации образа темы, значительных контрастов между элементами фуги (Мендельсон Ф. Прелюдия и фуга ор. 35, № 5; Шуман Р. Фуга ор. 72, № 2), и напротив, в фуге концертного типа тематизм может принимать интонационные и структурные черты стилизованной фуги (Франк С. Прелюдия, хорал и фуга; Лист Ф. Фуга на тему BACH). В этих случаях в намеренной стилизации баховской фуги явно или исподволь прорывается творческая индивидуальность, а в новациях периодически открываются традиционные истоки, которые служат отправной точкой исканий композиторов-романтиков, и способствуют формированию в художественном сознании XIX века новой исторической перспективы, сохраняющей своё значение в искусстве последующего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
2. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: дис. … канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 225 с.
3. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: сб. ст. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
4. Дубравская Т.Н. Полифония: учеб. для высшей школы. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. 360 с.
5. Конен В.Дж. К проблеме «Бетховен и романтики» // Конен В.Дж. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1975. С. 171–197.
6. Конен В.Дж. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
7. Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма. На примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера: дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 161 с.
8. Крупина Л.Л. Эволюция фуги: учеб. пособие по курсу полифонии. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
9. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.

10. Протопопов В.В. Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962, № 9. С. 33–37.
11. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.

Об авторе:
Шапилов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (050000, Алматы, Республика Казахстан), **ORCID: 0009-0003-2810-9884**, shapilov08@mail.ru

REFERENCES

1. Varunts V.P. *Muzykal'nyy neoklassitsizm. Istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism. Historical sketches]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.
2. Vasiruk I.I. *Khudozhestvenno-soderzhatel'nye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov posledney treti XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Artistic and Content Peculiarities of the Fugue in the Works of Russian Composers of the Last Third of the XX Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 225 p.
3. Denisov E.V. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the Problems of Modern Composer's Technique]. *Muzyka i sovremennost': sbornik statey. Vypusk 6* [Music and the Present: collected works. Vol. 6]. Moscow: Muzyka, 1969, pp. 478–525.
4. Dubravskaya T.N. *Polifoniya: uchebnik dlya vysshey shkoly* [Polyphony: Textbook for High School]. Moscow: Akademicheskiy Proekt; Al'ma Mater, 2008. 360 p.
5. Konen V.Dzh. K probleme «Betkhoven i romantiki» [To the Problem of "Beethoven and Romanticism"]. Konen V.Dzh. *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Kohnen W.J. Etudes on Foreign Music]. 2nd edition revised. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 171–197.
6. Konen V.Dzh. *Teatr i simfoniya* [Theatre and Symphony]. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
7. Korobeynikov S.S. *Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma. Na primere proizvedeniy F. Mendel'sona i M. Regera: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The 19th century fugue in the stylistic context of musical romanticism. In The Example of Works by F. Mendelssohn and M. Reger: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2001. 161 p.
8. Krupina L.L. *Evolyutsiya fugi: uchebnoe posobie po kursu polifonii* [The Evolution of Fugue: manual for polyphony course]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2001. 188 p.
9. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Structure of Musical Pieces: manual]. 2nd revised edition. Moscow: Muzyka, 1979. 536 p.
10. Protopopov V.V. Kontrastno-sostavnye formy [Contrastive Composite Forms]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1962. No. 9, pp. 33–37.
11. Protopopov V.V. *Ocherki iz istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental Forms from the 16th to the Beginning of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.

About the author:
Vitaly A. Shapilov, PhD (Arts), Associate Professor at the of Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, (050000, Almaty, Republic of Kazakhstan), **ORCID 0009-0003-2810-9884**, shapilov08@mail.ru