



В. А. ШУРАНОВ

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

УДК 78.035 (4/9)

## ВНУТРЕННИЙ МОДУС БАРОЧНОЙ ФОРМЫ: ТЕМАТИЧЕСКОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ\*

Барочная форма, если её привычно рассматривать горизонтально-синтаксически, принципиально вариативна. Даже в гомофонной части музыкального барокко поиски композиционных «форм-схем» наталкиваются на массу исключений, взаимосмещений и отрицаний складывающихся структурных констант. Причём характер и частота этих исключений образует некую параллельную закономерность. Что же касается полифонических форм, то вопрос об их структурно-синтаксической константе ещё более затруднён.

Причину такой нестабильности принято аргументировать особенностями переходной эпохи, в которой композиционные «кристаллы» классических форм только складывались. Однако если учесть, что форма есть результат длительного и «коллективного» (от кантовского «коллективного Я») поиска художественного само- и мировыражения, то музыкальная структура в этой связи должна рассматриваться как итог сложившегося, а не формирующегося мироощущения<sup>1</sup>. Отсюда логично предположить, что вариативность барочной музыкальной формы связана с иной, отличной от классической и мировоззренчески вполне устойчивой концепцией формы-инварианта.

Тот образ *меняющегося мира*, который утвердился в постбарочную эпоху, определил собственную логику формы. В ней как в кристалле запечатлелась процессуальная идея динамического развития, а, следовательно, запечатлелся и принцип функционального различения частей – этапов этого развития. В соответствии с этим классическая музыкальная форма оказалась ассоциированной, прежде всего, с синтаксической структурой – наглядным планом интонационного процесса.

Исходной предпосылкой статьи является мысль о том, что барочное мировидение преимущественно вертикально, иерархично и выстраивает, соответственно, «вертикальную» концепцию формы. Методологически центральное в статье понятие «формирующих сил» или

«энергий» восходит к давней исследовательской (герменевтической) традиции иерархического различения внутренней и внешней формы. Имеется в виду, что любой уровень или аспект музыкальной организации несёт в себе внутреннюю идею, энергию формирующих сил. Или иначе – модален, поскольку ориентирован на Образ бытия. Ладовый или тематический «организмы» образованы именно этой внутренней смысловой энергией. Она есть намерение, проступающее сквозь упорядочивание, мысль этого упорядочивания. Именно здесь, в формирующих энергиях структуры, осуществляется контакт внешнеформального и содержательного компонентов музыки, форма становится той, о которой говорили ещё греки – эйдетической, смысловой.

Выскажем исходный тезис статьи: взаимодействие вертикальных и горизонтальных формирующих сил всегда неравновесно. В барочной музыкальной форме оно имеет тенденцию вертикального формования. Следовательно, и тематические процессы, которые в классической форме мыслились преимущественно в процессуально-горизонтальной плоскости, в барочном формообразовании свою смысло-формирующую энергию выстраивают больше по пространственной, нежели временной координате.

Иерархически мыслимая картина бытия, идущая ещё от духовно-религиозных представлений Средневековья, несла в себе идею взаимодействия физического и метафизического (инобытийственного) пространства, диалектику видимого (временного) и сокровенного (вечного). Этот синергийно-иерархический диалог, сформировавший в религиозно-философской мысли категории Образа и подобия, сущности и явления, внутренней и внешней формы, в барочной музыке также предопределил важнейший архетип её художественной формы: *бинарность, диалогичность, иерархическую соположенность структурных единиц* (элементов лада, фактуры, малого и большого синтаксиса).

\* Статья является продолжением публикации автора в предыдущем выпуске журнала «Проблемы музыкальной науки» (2012, № 1/10).

Вертикальную иерархию следует понимать не внешне пространственно, но символически, как выражение родо-видовых отношений, как диалектику идеального и материального, сокровенного (инвариантного) и явленного/являющегося (в вариантах). Теория музыки не случайно ещё в Средневековье подключилась к философской концепции модуса. Эта бинарно-иерархическая категория (*Образ – по образу, modo – in modum*) концентрировала в себе общую идею миротворения: Модус-первопричина, как сокровенная монада мира, являет себя в модусах-разновидностях (*species*) или образах богоявления (*modi theofanici*)<sup>2</sup>. Диалог сокровенного и внешне явленного уже в ранних образцах григорианского пения был озвучен как *диалог высот* в широком и вариативном смысле: как диалог ладовых устоев (финалис – реперкусса), диалог ладовых зон (*diapente - diatessaron*), высотно соположенных разделов напева и так далее. Модус-лад, детерминирующий, в том числе, и интонационный попевоочный строй музыки (невмы, гласы), оказался господствующей формирующей силой средневековых напевов, отвечающей её символично-пространственным образным координатам и регламентирующий повествовательно-текстовую (направленную на восприятие) горизонталь формы. Звучащие, к примеру, последовательно в эмпирическом времени разделы антифона или *Kyrie-Christe-Kyrie* в «метаэмпирической» реальности интонирующего сознания располагались вертикально, иерархически, как диалогически взаимоотношающиеся. Именно эта, исходящая из двусоставной концепции мира, озвученная реальность собрала средневековый модус. Энергию его ладоформирующих сил мы назвали «обертонально-диатонической константой» [8]. Высотные, скоординированные с гармонией и чистотой обертонов вертикально-пространственные каноны модальной структуры не случайно («по Образу»!) оказались определяющими, организующими вокруг себя процессы синтаксические и тематические.

Вернёмся и дополним мысль: классическую музыкальную форму мы ассоциируем прежде всего с синтаксической структурой, потому что в ней (глубже – в классическом музыкальном мышлении) произошел союз двух логик: повествовательной и образно-динамической. В основе этого единства лежит утверждённый в художественном сознании образ меняющегося мира, образ, идущий от эмпирической, психологически-чувственной реальности.

Исследовательская мысль в поисках закономерностей музыкальной формы классико-романтического типа фиксирует структуру, ответственную за передачу временных фаз процесса. Наполняет эти фазы и организует их логику тематизм: через различия «типов изложения» (экспозиционного, развивающего и т. д.), через выстраивание «драматургического» или «динамического профиля формы». Следовательно, не синтаксис сам по себе, а тематически осуществленная в его структурных разделах логика процессуальности явилась «формирующей силой» классических композиций.

Поиски формирующих сил барочного тематизма мы будем искать в двух основополагающих логических областях – «что» и «как»: в *характере тематизма и принципах его развёртывания*. Начнём с первого.

**Характер тематизма.** 1. В качестве его первой особенности отметим устойчивую и не раз отмеченную в музыковедении интонационную структуру *ядра и развёртывания*. Для неё характерно: а) наличие двух интонационных фаз – риторически выразительного (в более крупных длительностях) ядра и вращательного, нередко секвенционного (в более мелких длительностях) развёртывания; б) вариантный характер развёртывания по отношению к ядру; в) незамкнутый характер темы. В пьесах, например, с имитационным началом развёртывание может быть частью темы и переходить в противосложение, а может быть целиком помещено в противосложение. Могут быть и иные случаи, когда ответ наступает до окончания ядра, и тогда часть его и следующее затем развёртывание оказываются частью многоголосной, звучащей без цезур фактуры.

Ядро и развёртывание, как структура темы, складывалась постепенно. В её явно диалогической основе просматривается *полифоническая и вариантная* природа. Можно сказать, что тематизм такого типа – это, с одной стороны, одноголосное (мелодическое в гомофонной форме) претворение полифонического диалога темы и противосложения, с другой стороны, – концентрированное проведение инвариантной и вариантной фаз движения. Это нетрудно аргументировать примерами барочной и предбарочной многоголосной музыки. Но аргументация через примеры является указанием лишь на факт, а не на причину. Обоснование будет более глубоким, если затронет мировоззренческий смысл утверждённой в веках структуры.

Внутренняя полифоничность и инвариантно-вариантное отношение ядра и развёртывания составляют *внутреннюю форму* этой структуры, являются её строительными силами и, следовательно, несут в себе вектор смысла – то есть модальны. Внутренняя полифоничность не по горизонтали, но уже по вертикали сопоставляет две части этой структурно-тематической константы. Создаётся эффект пространственного диалога. Интонационный облик двух фаз темы дополнительно подчёркивает вертикально-диалогическую оппозицию: ядро, при всём разнообразии эмоционально-сюжетной конкретики (от трагического до гимнического высказывания), риторически декларативно. Оно звучит как телеологическое<sup>3</sup> предустановление, получающее пространственный эхо-отклик в фазе развёртывания.

Символическая предопределённость ядра в выразительном плане дифференцированно проявляет себя в двух интонационно-образных разновидностях: как онтологически директивное изъявление (озвученный Образ «как таковой») и как цель устремления одухотворённой души (уподобление Образу). Такая двойственность источника «речения» в ядре не противоречит телеологической целостности, она единится константным присутствием Образа<sup>4</sup>.

Развёртывание же свою символику утверждает через сам принцип пространственного отклика-диалога, через гармоничное резонирование бегущих (фуга-«бег») по голосам интонаций юбилейного кружения, которые сразу или постепенно выстраивают величественную панораму мира. Человек встраивается в это пространство лишь как участник великого славительного хора, в котором «горы и все холмы, деревья плодоносные ... звери и всякий скот ... цари земные и все народы ... да хвалят имя Господа» [Пс. 148; 9–13].

Намеченная здесь образная картина подтверждается символической ритмикой. Смысловая форма/идея противопоставления крупных и мелких длительностей была найдена ещё в мелизматическом органуме, где максимы и лонги, как музыкально-временные символы Вечности, противопоставлялись кружению миним и семибрависов – пульсирующему во времени чувствованию, воспеванию [см.: 3].

Инвариант-вариантные отношения ядра и развёртывания также устанавливают символические контуры этой структуры. Вариант причастен инварианту как разливающийся в пространстве мироздания исходный тезис, как воплощение идеи, живущее во времени и доступное чувству. Время причастно Вечности как сотворённое причастно Творцу. Поэтому развёртывание, как бесконечное воплощение сокровенного первозамысла, не может быть замкнуто. Оно бесконечно в разнообразии вариантов.

2. Вторая особенность барочных тем определяется через противоречие: *парадоксальное сочетание аффективности* (концентрированной выразительности) и *конструктивности* (схематичности), вуалирующей осязаемую выразительность темы. Многие барочные темы построены на основе ёмких чувственно-выразительных или риторических оборотов. Однако даже в них изложение построено так, что музыкальный образ формируется не столько на интонационно-чувственном сопереживании, сколько на знании риторики интонационного оборота. Причём «знаковость» оборота зачастую подчёркивается. К примеру, тема фуги *cis moll* (ХТК, I), с известным «мотивом креста», не случайно проводится в замедленном движении, при котором снимается возможность непосредственного эмоционального реагирования на интонации *lamento* и *duriusculus*.

В других темах, например в фуге *g moll* (ХТК, I) или в Алеманде Французской сюиты *d moll* (продолжим примеры с «крестным мотивом»), трагическая образность также корректируется – теперь уже декламационностью, особой риторичностью высказывания. В итоге вновь возникает эффект риторико-гомилетического «оповещения» о трагедии. Подобных примеров можно найти много, поскольку данная закономерность имеет историко-стилистические основания. Концентрируются эти основания в особом качестве «аффекта». В барочной теории не существовало понятия «отстранения», поскольку это время ещё не знало той психологической идентификации образа и слушателя, того перевоплощения («худож-

ественное Я» = автор, герой, исполнитель, слушатель), которое подарит миру XIX век. Но по-своему барочная мысль говорила об этом через рассуждения о «выразительности», «изобразительности» в искусстве, и о нахождении для этого соответствующих оборотов, жестов или поз. Способность художественного отстранения в искусстве XVII – начала XVIII столетий не имела целью искусственной игры, снимающей силу эмоционального напряжения. Напротив, возросшая напряжённость аффекта сосуществовала с сохранявшейся с прошлых веков ценностью онтологического созерцания. Единичное виделось только в связи со всеобщим, в связи с его *телеологической предназначенностью*. Именно поэтому крестные страдания Христа не могли быть переданы натуралистически. «Мотив креста» возвышенно приподнимается дыханием вечности (темп, мерность шага) или силой риторического провозглашения.

Такая же поступь Вечности, надличностная неуклонность и риторически-волевая собранность звучат в известном бассо-остинатном ходе *passus duriusculus*. Медленный темп, низкий регистр и, как правило, лапидарно выпрямленная ритмика вновь создают эффект возвышенного отстранения. Трагедия излагается символически, от высоты её бытийственного значения.

Музыкально-риторический словарь барокко богат подобного рода символами, функционирующими как бы «по установлению». Какой-либо чувственный штрих темы (например, ламентозный или «жестковатый скачок») оказывается в окружении множества его обобщающих: психологическая интонация оказывается освящённой музыкально-символической онтологией. Тема словно бы говорит о конкретном, но тут же избегает этой конкретики, стремится представить её духовному зрению. Показательно, например, что даже в наименовании восходящего и нисходящего движений *anabasis* и *catabasis* запечатлелась подразумеваемая духовная диалектика психологии и онтологии. Дословный перевод этих определений звучит как «восхождение к основе» и «нисхождение к основе», то есть в любом случае – к духовной сути бытия.

Можно предположить: то, что мы принимаем как конструктивный элемент темы – гаммообразный ход, движение равными длительностями, условная графичность, отдалённая от жанрово-риторической определённости, – есть по сути способы *изживания чувственного*. Идеей и средствами такого «изживания» музыка барокко опять же обязана средневековой полифонии.

3. Третья особенность тематизма музыкального барокко близка второй и так же парадоксальна. При всей эмоциональной глубине музыки многие её темы основаны на материале со *снятой интонационно-чувственной определённостью*<sup>5</sup>. В отличие от предыдущего свойства речь идёт не о снимаемой или вуалируемой выразительности, а об исходном качестве темы – с исключённой чувственной детерминантой. Пределом такого типа тематизма может служить тема, состоящая из одной или двух повторяющихся нот. Особенно много таких при-

меров в произведениях для хора и органа Г. Шютца, И. Пахельбеля, Дж. Фрескобальди, то есть там, где в наибольшей степени сохраняется традиция тем полифонии Палестрины и О. Лассо.

Ситуация мало меняется, даже когда органно-хоровая полифоническая тема состоит из нескольких нот, в случае, если они не обозначают (!) какой-либо интонационно-риторический оборот. Особо здесь следует оговорить темы псалмического типа, основанные на известных хоралах. Их смысловая основа главным образом базируется на естественно возникающей (для ассоциированного сознания) подтекстовке. Типологическая общность таких тем сводится, пожалуй, лишь к двум моментам: медленному движению (крупные длительности подчёркивают «тонусность» каждого звука) и опоре на вертикально-смысловую координату (принципиальное значение имеет направленность интонационного хода вверх или вниз).

К тематизму со снятой интонационно-чувственной определённости можно также отнести построения (как начальные, так и интермедийные, ригуральные), которые основаны на прелюдийно-импровизационном движении, но, опять же, за тем исключением, когда в них не угадывается завуалированный риторический оборот или тема хорала, когда произведению не предзадан «программный» заголовок. Развёртывание, построенное на арпеджированном обыгрывании аккордов, на секвентно-фактурной передаче каскадных, симметричных, точно или вариантно переизложенных мотивов, мелодических оборотов и так далее, музыкальная теория «сенсуалистической» эпохи (В. Медушевский) назовёт «общими формами движения». Для барокко такие построения не были асемантичными, поскольку, повторим, речь идёт о снятии чувственной интонационности, отказе от психологизма. Как в случае с короткими полифоническими темами в долгих длительностях, так и с прелюдийно-импровизационными темами музыка символически выстраивает образы надчувственные, возвышенно-сокровенные, образы онтологически совершенного мироздания. Именно поэтому их интонационно-значимая координата располагается по фактурно-пространственной, вертикально-диалогической оси. Снятая характерность ритмо-пластического, жанрового типа есть снятая горизонталь эмпирической образности, живущей и развивающейся во времени.

Справедливость предварительных умозаключений о том, что акцент в барочном тематическом структурировании стоял не на *что*, а на *как* может окончательно подтвердиться через обнаружение внутренней логики (внутренней формы) тематического движения/развёртывания.

**Принципы тематического развёртывания.** 1. Первый принцип вновь возвращает нас к структуре *ядра и развёртывания*. Эта конструктивная диспозиция не ограничивается уровнем темы. Она – своего рода матричная или центонная<sup>6</sup> структура, прорастающая в барочных композициях на разных как горизонтальных, так и вертикальных уровнях. Диалог ядра и развёртывания

(как инварианта и варианта) может быть многослойным. Например, в обработке хорала «Allien Gott in der Höh' sei Her» И. Пахельбеля исходное соположение в теме ядра (в восьмых длительностях) и развёртывания (в шестнадцатых) через полтора такта перестраивается в новое иерархическое (уже композиционное) соотношение: в верхнем голосе появляется тема в значительном увеличении (в половинных длительностях), выступая теперь как ядро-инвариант к уже прозвучавшему ядру, ставшему вариантом. Символизм превращения инварианта в вариант (со вступлением новой времязмерительной фазы, более «причастной Вечности») обнаруживается в том, что истинный инвариант (Первообраз) эмпирически сокрыт, находится в духовной реальности. Музыка только выстраивает инвариантно-вариантную диалектику; на истинный же первоисточник – на Бога, по словам Платона, «нельзя указать перстом»<sup>7</sup>.

В изданиях хоральных обработок Пахельбеля приведённый хорал обозначен как «первая версия», за которой следует «вторая версия». Примечательно, что вторая обработка начинается с фигурированно изложенной темы, то есть с развёртывания. И эта обработка, понятно, не могла быть поставлена первой. Соответственно отношению двух обработок также выстраивается по типу ядра и развёртывания (инварианта и варианта).

Музыкальные структуры барокко дают огромное количество примеров разномасштабного (по вертикали и горизонтали) претворения структуры ядра и развёртывания. За пределами темы-периода это могут быть и отношения двух периодов в двухчастной форме (см., например, «Balletti» Дж. Габриели), взаимодействие медленного и быстрого разделов двух- или трёхчастной структуры. Например, в «Canzone dopo l'Epistola» для органа Дж. Фрескобальди первая часть (7 тактов) – строгий хорал в медленном движении крупными длительностями. Вторая часть (20 тактов) – подвижная fuga на тему хорала в уменьшении. То есть, получается, что фигурированный раздел есть «распространение» по голосам (уровням мироздания) темы-идеи хорального раздела как инварианта-ядра<sup>8</sup>. В целом образуется компактная составная (двухчастная) форма. По характеру контраста частей она невольно вызывает аналогии с циклом прелюдии (токатты, фантазии) и фуги, где импровизационное озвучивание онтологического пространства предшествует имитационно-фугированному прорастанию/воплощению.

2. Следующий принцип барочного структурирования основан на *прогрессирующем диминуировании*. С наибольшей очевидностью он просматривается в вариациях на мелодию, например, хорала или арии. На первом плане здесь инвариантно-вариантные отношения символического множественного вариантного прорастания идеи-первозамысла. Учащение диминуированного пульса музыкальная теория часто трактует в привычных динамических категориях. Это может быть справедливым только с учётом иной направленности динамизма – пространственной (*δύναμις*, по средневековым представлениям есть энергия воплощения, распространения

ния). Не случайно в вариационных композициях происходит расширение фактурного пространства, растёт его многозвучность/многоголосие. И тем более не случайно и символично, что учащение ритмического пульса совпадает с ростом импровизационно-юбилейной интонационности, воссоздающей, как мы уже отметили, зримо воспринимаемую и восторгающую душу онтологическую красоту мироздания.

Прогрессирующее диминуирование встречается не только в вариационных формах, но и внутри других форм, вторым планом. Но всякий раз оно несёт в себе символику пресуществляемого и прославляемого творения.

3. Третий принцип барочного структурирования, также осуществляемый на разных уровнях и идущий от отмеченной выше диалогичности тематизма, можно было бы объединить понятием *синтаксиса бинарных оппозиций*. При этом следует сразу дифференцировать *малый бинарный синтаксис* и *большой бинарный синтаксис*. Малый бинарный синтаксис как формостроительный принцип можно было бы именовать принципом «эха». В музыке он проявляется в различных фактурно-, тембрально-, динамико-регистровых сопоставлениях. Это и секвентно-звеньевые переключки, парность которых подчёркивается графикой секвенцируемых шагов, и противопоставления *tutti – soli, continuo – soli*, однофактурные *forte – piano*, это и диалог инструментальных групп оркестра, разнометровых мануалов на органе, «соревнование» солистов в двойных концертах, антифонное резонирование хоровых групп или хоров, сольно-инструментальное воспроизведение разнометрового диалога и так далее. Протекающие на малых участках, эти оппозиции звуковых сфер «наглядно» пространственны, соизмеримы со слуховым опытом эхо-реверберации, поэтому символически легко ассоциируются с иерархией миропространства.

Большой бинарный синтаксис, начинающийся (по аналогии с градацией классических форм) со взаимодействия завершённых структур, сопоставляет большие пространства. Поэтому диалог частей уже двухчастной барочной формы охватывает такой временной объём, который трудно сопоставим с непосредственной эхо-реверберацией. Здесь речь может идти об отношении мысленно собираемых пространств. Вертикальная координата этого соотношения устойчиво проступает как через ладотональную (квинтовая корреляция разделов), так и тематическую (мелодическое обращение темы во второй части) симметрию формы.

В бинарном взаимодействии частей рефренных, концертных (ритурнельных) форм барокко также действуют энергии, заложенные в типологических качествах тематизма. В основе интонационного взаимодействия тематических и рефренно-ритурнельных разделов лежат те же оппозиции инварианта и варианта, риторического ядра и импровизационно-прелюдированного развёртывания, а также темповые и фактурные противопоставления, которые своими внутренними смысловыми энергиями воспроизводят стержневой художе-

ственно-мировоззренческий символ Образа и подобия, взаимодействия первозамысла и претворения.

Как встроены в эту пространственно-символическую звуко-картину человек? Онтологизм барочной образности не исключает его, но основные контуры озвученного музыкой мироздания очерчиваются по существенным основоположениям бытия: через установление гармонии и согласия, созерцательное усматривание красоты и истины даже сквозь драматические прорывы времени. Психологически реагирующее «Я» вставлено вовнутрь этих контуров, временное живёт как поверхность ровного «дыхания» Вечности.

4. Именно этот образ – взаимодействия времени и Вечности – лежит в основе четвёртого, в нашем изложении последнего, принципа тематического развёртывания, основанного на *оппозиции времяизмерительных пластов*. Мы уже отмечали заложенный в барочных темах контраст времяизмерений – символическое соотношение крупных и мелких длительностей. Этот принцип спроецировался и на формостроение. Полифоническая музыка уже давно знала как технологию, так и символику параллельного, но разнометрического проведения темы в уменьшении или увеличении. Барочное тематическое структурирование здесь в который раз выступило наследником средневекового принципа, развёртывая в разных голосах полифонической фактуры разнометрически пульсирующие мелодии/темы. С особой концентрированностью этот принцип используют Пахельбель и Бах в органых хоральных обработках, где известные темы хора узнаваемо звучат в разновременном изложении.

Музыкальное барокко создало особую форму, которая целиком базируется на этом принципе и стала «знаковой» для эпохи: форму вариаций на «не мелодию» – на бас или гармонический оборот. Вряд ли музыкальная мысль могла изобрести ещё более совершенный символ надчувственного/вневременного, нежели циклическое повторение ровного и неторопливого хода баса или ряда мерно шествующих гармоний. Повторяющийся в произведении басо-гармонический оборот образует собственный пульс крупных разделов, который ассоциативно может быть соизмерим лишь с периодичностью циклов природы или космоса. Такого рода «пульсация» схватывается уже не чувством, но лишь внутренним интонационно-структурным умозрением, собирающим пролонгированное целое в идею Вечности.

С фазой «чьего» дыхания может быть соизмерено проведение, например, темы *basso ostinato* II части Концерта *d moll* И. С. Баха, в нотной записи занимающее тринадцать тактов медленного темпа? Такая метрическая единица, длящаяся несколько минут (в исполнении М. Юдиной – две минуты), не может быть соизмерена с чувственным метром. Нацеливая на умо-зрительное («умным зрением») восприятие, музыка отсылает мысль к образности надчувственной.

Выводы, к которым мы подходим, закономерно разделяются на два иерархических уровня. На первом уровне должна быть обозначена некая типологическая

константа барочного структурирования – источник внутренних форм музыкальных композиций. На втором уровне – проистекающий из этой константы генеральный смысловой стержень, согласуемый с эпохальным мировидением. Поэтому в структурном плане главным итогом приведённых рассуждений должен стать вывод о вертикальной концепции синтаксиса барочной формы. Центральной строительной единицей этой вертикали оказывается *принцип диалога*, *принцип бинарности*. Его разновидности и составляют «внутреннюю форму», внутренний модус или энергию формостроительных сил.

Итогом же смыслового плана послужит образ, к которому наше изложение не раз приближалось – это образ Сотворения мира. Строки из первой Книги Бытия: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош» [Быт. 1, 1], думается, не случайно несут в себе структурно-смысловую концепцию барочной формы: от риторического высказывания (ядра) к пространный развёртыванию и славению! Синергичное единство предвечной мысли о мире и воплощение этой мысли всегда было областью напряжённого осмысления и художественно-символической реализации.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Схожая ситуация существовала с пониманием композиционных закономерностей иконописи. По критической характеристике П. Флоренского, изображения, написанные в системе обратной перспективы, долго оценивались «от будущего» как поиски прямой перспективы [7].

<sup>2</sup> Царлино, ссылаясь на высказывание Пандара, пишет: «Во всём есть “modo” или мера» [9, р. 1]. «И поскольку, – пишет Н. Кузанский, – всё в разнообразии модусов суть едино ... вот путь стремящихся к теозису: среди разнообразия любых модусов обращаться к единому» [4, т. 1, с. 318].

<sup>3</sup> «ТЕЛЕОЛОГИЯ ... Учение, считающее, что всё в мире осуществляется в соответствии с заранее предопределённой Богом или природой целью» [5].

<sup>4</sup> Здесь, кроме богато разработанного в патристике учения об Образе и подобии, уместно вспомнить классификацию аффектов («эффетков») И. Тинкториса. Музыкальный философ и герменевт XV столетия писал о трёх видах аффектов: теологическом, теоантропологическом и антропологическом

(по сути – двух и одном промежуточном) [см.: 6]. В основе единства этих видов лежит именно духовно-диалектическая концепция Образа.

<sup>5</sup> *Albetionis terminatorum* – снятие определённого – понятие Николая Кузанского, которое использовалось им при характеристике священных текстов [см.: 4].

<sup>6</sup> Понятие «центона» (дословно – лоскут), «центонной структуры» используется И. Лебедевой при характеристике строения григорианского хора [2].

<sup>7</sup> Воспроизводимый в искусстве «инвариант» даёт поэтому символически, в материи слова, звука, краски, поскольку, как говорил Августин, «по закону человеческой слабости» рассчитан на необходимость воспринимать [1, с. 107].

<sup>8</sup> У такой структуры тоже есть предтечи из предыдущих эпох – хоровые и инструментальные произведения, две части которых проводились, соответственно, в имперфектной и перфектной метрике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Августин. Об истинной религии // Творения Августина еп. Иппонийского. Кн. 20, ч. 7. – Киев, 1893.

2. Лебедева И. Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная культура Средневековья. Теория, практика, традиция: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Г. Карцовник. – Л., 1988. – С. 11–23.

3. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. – Минск: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 2000.

4. Николай Кузанский. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1979–1980. – Т. 1, 2. – 487 с.; 470 с.

5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь Ожегова. – 22-е изд. – М., 1992 (URL: <http://www.ozhegov.org/words/35583.shtml>).

6. Поспелова Р. Л. Учение об эффектах музыки в трактате Иоанна Тинкториса «Complex effectum musices» (ок. 1473–1474) // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. – Л., 1989. – С. 37–44.

7. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Иконоста. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. – С. 175–282.

8. Шуранов В. А. Внутренний модус барочной формы: ладовое структурирование // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 86–73.

9. Zarlino G. On the modes [p. 4 of Le Istitutioni harmonic], 1958 / transl. by C. Palisca. – New Hawen, London: Jale univ. press, 1983.

### Шуранов Виталий Александрович

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

