

С. З. ИСХАКОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира ИсмагиловаПЕРЕЛОМНЫЕ ЭПОХИ КАК ГРАНИЦЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ

УДК 78.033.54

В последние десятилетия в музыкальной науке стали всё чаще говорить о явлении так называемых переломных эпох, их свойствах, а также критериях отличия от эпох исторически устойчивых. Исследователи уже неоднократно обращали внимание на неравномерность исторического развития музыки, его пульсирующую природу. Подобный взгляд по отношению к истории развития науки был выдвинут американским исследователем Т. Куном ещё в начале 1960-х годов. Он обозначил природу научного прогресса не как постоянно и равномерно пополняемую новым, более точным знанием на уровне «прироста» к уже известной информации, а как склонную накапливать знания до определённого этапа «перестройки» научного сознания — научной революции. При этом сам процесс накопления новой информации и постепенного роста противоречий в науке показан Куном как стабильно повторяющийся через определённые промежутки времени.

Следует признать очевидным, что история музыки также развивается неравномерно. В определённые моменты складываются обстоятельства, позволяющие говорить о «переломной» («переходной») эпохе — историческом периоде, в рамках которого совершается та или иная художественная революция¹. Этот момент предполагает существенную смену сложившихся представлений о предназначении искусства, способах художественного выражения, технике музыкального языка, способах фиксации нотного текста и т.п. Сложность осмысления подобных периодов состоит в том, что «старое» и «новое» какое-то время существуют одновременно, «мешая» друг другу и порождая взаимный антагонизм. Не случайно выдающийся отечественный историк Н.И. Конрад называл переходные периоды «нервными узлами истории» [5, с. 267], в силу чего переломные эпохи становятся особенно интересными для изучения.

Между двумя соседними переломными эпохами, каждая из которых содержит «свою» художественную революцию, располагается то, что в социаль-

но-экономической науке ныне принято называть «историческим циклом»². В истории музыки также имеется подобное циклическое развитие, и чтобы выявить границы музыкально-исторических циклов, необходимо обозначить наиболее значительные переломы в эволюции музыкального мышления, творчества, восприятия. Изменения такого музыкально-исторического размаха можно наблюдать в пределах второго тысячелетия в начале XI, XIV, XVII и XX веков, то есть приблизительно через каждые триста лет. Основным критерием разграничения музыкально-исторической эволюции служат два фактора. Во-первых, это значительное обновление (одновременно в нескольких сферах) устройства и функционирования музыки. И, во-вторых, создание принципиально новых феноменов в музыкальном искусстве при авторской установке на непреходящую новизну материала в том или ином плане. Именно в начале указанных столетий появляется специфическая установка на новизну технологии сочинения, записи, исполнения музыки или различного сочетания этих факторов.

Наличие именно трёхсотлетних циклов постулирует ещё в середине XX века В. Виора в статье «Музыка как временное искусство», отмечая аналогии в различные исторические периоды, протяжённость которых составляет примерно 300 лет (см. об этом подробнее: [28, с. 27]). Позднее Ю. Н. Холопов говорит о «крутых поворотах трёхсотлетних пластов: начало XI в. ... *de ignoto cantu* (Гвидо Аретинский); начало XIV в. *Arg nova* (Филипп де Витри); начало XVII в. *Nova musica* (Джулио Каччини); начало XX в. *neue* [разрядка автора. — С. И.] *Musik* (Антон Веберн)» [19, с. 52]. О тех же самых временных границах музыкально-исторических циклов пишет и Г. Е. Калошина [3, с. 99–100]. Однако здесь возникает проблема, насколько адекватно мы способны воспринять *степень интенсивности* исторических преобразований, значительно удалённых от настоящего времени. Существует некий соблазн трактовать изменения, привнесённые в музыкальное

мышление XX веком как особенно значительные и намного более многочисленные, чем в предшествующие переломные периоды. Благодаря этому возникает даже иллюзия ускорения исторического процесса, который, неторопливо следуя в эпоху Средневековья, слегка оживляется к Новому времени и, наконец, достигает невиданного разбега в Новейшее время³. Поэтому с таких «оптических», согласно М. А. Сапонову⁴, позиций художественная революция XX века обычно представляется намного значительней, чем революция XVII века, а та, в свою очередь, значительней, чем революция XIV века, на фоне которой почти незаметной выглядит с огромной исторической дистанции революция XI века.

О том, что существенный перелом в музыкальном мышлении произошёл на рубеже XVI–XVII и XIX–XX веков, говорят большинство исследователей этих музыкально-исторических периодов. Х. Бесселер (Besseler H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam, 1931–1934) рассматривал годы «около 1600» как переходную эпоху. «Переломным» называют данный период Т. Н. Ливанова, А. Петраш, А. М. Цукер. Некоторые исследователи прямо уподобляют качество изменений, постигших музыкальное искусство в начале XVII века, крушению старых идеалов в начале XX века. По мысли М. Н. Лобановой, «в эпоху барокко происходит такая радикальная перестройка системы мышления, мировоззренческих установок, картины универсума, которую можно сравнить лишь с кризисом "классического мирозерцания", потрясшего мир в XX веке. ... Отчётливое ощущение "что-то кончилось" преследовало людей в начале эпохи барокко, как преследовало оно многих в первые десятилетия нашего века» [9, с. 14–15]. Так же считает и М. И. Катунян [4, с. 4]. Гораздо труднее доказать, что не менее значительный перелом был также на грани XIII и XIV веков. Действительно, не может быть, чтобы великие переломы, которые кажутся теперь очевидными, располагались так близко друг от друга в последние столетия и вовсе отсутствовали ранее. К тому же в позднем Средневековье в силу отсутствия рынка печатной продукции «автореферативная» мысль эпохи о себе не могла быть столь широко разветвлённой, как это будет в начале XVII и особенно в начале XX веков.

Самое важное, что происходит в начале XIV века — это появление новой концепции музыкального стиля — *Ars nova*, взамен отживающего свой век *Ars antiqua* (*ars vetus*). Наиболее важным изменением, связанным с идеями *Ars nova*, следует,

вероятно, считать глобальную перестройку ритмической стороны музыки, в которой, как известно, происходит замена модальной концепции на мензуральную. Согласно Р. Л. Поспеловой, важный исторический момент замены ритмической концепции произошел ещё в XIII веке в связи с реформой Франко Кельнского. «Более частный характер, — пишет она, — носит реформа мензуральной нотации в начале XIV в., осуществлённая совместно Филиппом де Витри и Иоанном де Мурисом — как реформа внутри самой мензуральной системы и на её собственной основе; тогда как реформа Франко Кельнского обозначила фактически смену парадигмы с модальной нотации на мензуральную» [13, с. 10]. Думается, что это справедливо, но только в отношении самой нотации. Франко действительно произвел революцию, введя чёткую сетку «размеров» (*maximodus, modus, tempus*), но при этом он старался, на наш взгляд, не столько отойти от хорошо работавшей тогда в музыкальной практике модальной ритмики, сколько усовершенствовать её запись. Таким образом, революция в ритмике, действительно, произошла как бы загодя, незаметно, через трактат Франко. Но, когда Ф. де Витри попытался завершить дело своего великого предшественника и сделать модальную ритмику абсолютно совершенной (ведь было непонятно только поведение самых мелких длительностей!), и ввёл размер *Prolatio* (вместе с сопутствующей ему длительностью — минимой), стало вдруг очевидно, что шесть старых модусов уже реально не функционируют в сочинении музыки. Именно в этот момент, думается, музыка полностью перестраивается на мензуральный лад.

О том, что в начале XIV века в европейской музыкальной культуре произошли значительные события, можно судить также по авторитетному мнению американских исследователей Д. Граута и К. Палиски, которые говорят об этом времени как об эре великих перемен и в общественной жизни, и в искусстве. «К концу XIII в., — читаем в их монографии, — плотно закрытый средневековый универсум начал разлагаться, теряя как свою внутреннюю связность, так и прежнее влияние на исторические события. Знаки разложения проявились в жанре мотета как в зеркале: постепенное ослабление авторитета ритмических модусов, сведение роли григорианского тенора к исполнению чисто композиционной функции, возвышение роли триплума до статуса солирующей партии, противопоставленной аккомпанирующим нижним голосам. Так была открыта дорога новому музыкальному стилю, новому методу композиции в период, который дол-

жен был обратить свой взгляд на музыкальное наследие второй половины XIII в. как на старый, старомодный, устаревший способ письма» [22, с. 81]⁵.

В жанровом отношении начало XIV в. отделяется от предшествующего периода новым акцентом на полифонической песне (баллада, виреле и рондо во Франции; мадригал, качча и баллата в Италии) против старого репертуара *ars antiqua* — органум, клаузула, кондукт, гокет. Единственным общим жанром обоих исторических периодов остается мотет — жанр, получивший широкое распространение во Франции и Англии. Несмотря на то, что Италия оказалась в стороне от многих существенных изменений композиционной стороны музыки (прежде всего от изоритмической техники в жанре мотета), в этой стране по-своему отразились «революционные» порывы *Ars nova*. Во-первых, в начале XIV в. в Италии появились первые образцы многоголосия; во-вторых, по свидетельству М. Таккони, «среди множества радикальных изменений, послуживших водоразделом между старой и новой эпохой, была и коренная трансформация литургической практики» [16, с. 113].

Представление о начале XIV века как о переломной эпохе в системе музыкально-исторических циклов протяжённостью в триста лет одновременно предполагает относительное единство мышления на протяжении двух последующих столетий, так что Ренессанс в этой ситуации должен оказаться закономерным продолжением и завершением процессов, начавшихся в *Ars nova*. На первый взгляд неожиданное, данное заключение получает подтверждение у целой плеяды западных исследователей середины XX века. Не случайно имеет место даже некоторая «путаница» в научной литературе того времени в определении исторических и стилевых рамок Ренессанса, отмеченная Т. Н. Ливановой [8], а позднее Е. В. Панкиной [12]. И действительно, большинство учёных считают так называемое Возрождение закономерным продолжением Средних веков. Так, Г. Риз видит в музыке эпохи Ренессанса главным образом серию значительных сдвигов, отталкивающихся от достижений Средних веков [27]. Й. Хейзинга считает XIV–XV вв. в искусстве «поздним средневековьем». Потом он предполагает Ренессанс, в котором, однако, всё гуманистическое имеет в большей степени внешнее выражение, изнутри же формы и основания искусства остаются, по его мнению, средневековыми [18]. Австрийский учёный Ф. Хеглер (Högler F. *Geschichte der Musik*. Bde. 1–2. Wien, 1951–1955) объединяет три «эпохи» — «Высокой готики»,

«*Ars nova*» и «Ренессанса» — в одном общем разделе «Позднее средневековье». В труде английских авторов Х. Д. Мак-Кинни и В. Р. Андерсона [25] под рубрику «Ренессанс» попала только музыка XVI века и даже Жоскен Дебре оказался в разделе «Средневековье»!

Ещё проще поступает А. Эйнштейн (Einstein A. *Geschichte der Musik*. Berlin-Leipzig, 1917), разграничивая только крупные исторические эпохи — «Средние века» и «Новое время». «И хотя он, — пишет Т. Н. Ливанова, — в этой связи очень ясно противопоставляет принципы композиции ("вычисленная конструкция" и "поэтическое единство"), победу нового начала он видит лишь около 1520 года и объединяет отсюда всё последующее, включая Баха и Генделя» [8, с. 193]. То, что Эйнштейн так рано начинает отсчёт Нового времени, возможно, связано с подготовкой этой исторической парадигмы на протяжении большей половины XVI в. Поэтому он не мог не видеть тех же черт, которые характеризуют Новое время, в конце предшествующей эпохи. Тем более, что так называемая революция начала XVII в. была лишь закономерным продолжением и кульминацией предшествующих ей процессов. Представляет интерес позиция одного из свидетелей тех исторических событий, итальянского теоретика музыки Дж. Дони. Ещё в начале XVII в., критикуя Окегема, Обрехта и других полифонистов прошедшей эпохи как «ужасных деятелей», обнаруживших «свое варварство», он говорит о «запоздавшем возрождении», которое ныне переживает музыка. Подразумеваемая под «возрождением» события, связанные с деятельностью кружка Барди, Дони, фактически, переносят эту историческую категорию в XVII век [2, с. 181].

Думается, преувеличенная роль понятия Ренессанс в искусстве, прежде всего, связана с известным «недоразумением» в истории культуры, на которое совершенно справедливо указывает М. А. Сапонов. Он пишет, что «слово "Ренессанс", введённое Жюлем Мишле в 1855 г. в подзаголовке к седьмому тому его "Истории Франции" и подхваченное Я. Буркхардом (1860), порождено старыми представлениями о теологическом характере всей средневековой культуры, поэтому проникновение мирских реалий в книжную, живописную и другие элитарные сферы казалось тогда исторически первым проявлением антропоцентристской и нерелигиозной духовности вообще» [14, с. 275]. Учитывая, что культура XV и особенно XVI веков лишь перевела в более высокий академический статус те проявления светского искусства, которые

процветали в устной культуре средневековой Европы, можно считать эпоху Возрождения условным историко-культурным феноменом, отражающим лишь новый этап развития искусства в этот период. Неудивительно поэтому, что уже П. Ланг полагает, что «Ренессанс ни в начале, ни в период своего расцвета не может, да и не должен отделяться от Средних веков настолько же отчётливо, насколько было принято у исторических писателей XIX века» [23, с. 39]⁶.

Существует и иная точка зрения, согласно которой XIV и XVI века объединяются в одно историческое целое, но под эгидой понятия «Ренессанс». В частности, Х. Ляйхтентритт полагает, что «эпоха примерно от 1300 до 1600 года общеизвестна как итальянский ренессанс» [24, с. 74]. Этой точки зрения придерживается и Г. Энгель (Engel H. Musik der Zeiten und Volker. Wiesbaden, 1968), включивший в границы «Ренессанса» период, начинающийся с Ars nova и заканчивающийся, фактически, ранним барокко. В отечественной литературе Ю. Н. Холопов (в совместной работе с Р. Л. Поспеловой), выделяя трёхсотлетние исторические циклы, условно называет период XIV–XVI веков «Возрождением», подчёркивая этим единый характер событий, происходивших в это время в музыке: «Эта эпоха — новый этап в истории музыки, этап становления новой ладовой системы — во главе с трезвучием, но ещё полностью на основе старых одноголосных ладов» [20, с. 32–33]⁷. Наилучшим способом эпоха Возрождения на сегодняшний день исторически «размещена» в Словаре Гроува: «Эпохе Возрождения в музыке предшествовали Ars nova и Ars subtilior; с началом XVII в. на смену Возрождению пришла эпоха барокко» [11, с. 203]. В таком контексте видно, что Возрождение противопоставляется не всему Средневековью — огромной эпохе, а её частным «субэпохам».

В отношении XI века в музыковедческой литературе имеется ещё меньше информации о возможном рассмотрении этой эпохи в качестве переломной. Только углублённо занимающиеся исследованием событий столь большой давности музыковеды могут составить об этом времени адекватное мнение. Так, Р. Л. Поспелова считает реформу нотации Гвидо Аретинского одним из наиболее значительных событий в истории музыкальной культуры⁸. В это же время на новый уровень поднимается принцип композиторской работы. Отныне главным становится не сочинение «первоначальной» мелодии, связанной с литургической практикой (отсюда начавшееся постепенное падение инте-

реса к таким жанрам, как гимн и секвенция), а многоголосная обработка подобной мелодии, своеобразный авторский комментарий по поводу богослужебного «музыкального текста». Значительным в первой трети XI в. можно также считать возникший водораздел между «старым» и «новым» органумами, последний из которых, согласно мнению Н. А. Симаковой, «входит в практику со времени появления "Краткого слова о музыкальной науке" Гвидо Аретинского» [15, с. 57].

Интересно, что понятия «старого» и «нового» органума принадлежат той эпохе. Ныне «новый» органум принято называть «свободным» (см. об этом подробнее: [1, с. 24–29]). Для теоретиков того времени он свободным не был, поскольку тогда не было соответствующих критериев — «свободы» от чего? Это в наши дни мы считаем раскрепощение голосоведения, произошедшее в органуме ближе к середине XI в., «освобождением» от неких строгих правил. Но в действительности правила, по которым создавался так называемый свободный органум, были не менее строгими, чем те, по которым создавались параллельный органум и ранние формы непараллельной диафонии. Так что здесь важнее само восприятие современниками этих видоизменений органального стиля как «новых»: для них органум просто стал другим настолько, что его можно было рассматривать как новый по отношению к предыдущей эпохе. Данное противопоставление представляется тем более существенным, если учесть, что в ту эпоху органум олицетворял собой не только конкретный жанр, но и саму технологию сочинения многоголосной фактуры. Однако теоретически факт отличия «нового» органума от «старого» был осознан лишь 30–40 годами позднее, когда анонимный автор Миланского трактата сообщил, что «органум предыдущего периода, типа хукбальдовского или гвидовского, не имеет права на существование, не является органумом» [17, с. 51].

Важным фактором, свидетельствующим о перестройке музыкального сознания в первой половине XI в., является перемещение в двухголосном органальном письме мелодии григорианского хора из верхнего голоса в нижний. Это косвенно свидетельствует о возросшей роли чисто эстетического начала, позволяющего сочиняемому (то есть не заданному литургическим канонem) голосу (vox organalis) отныне находиться «на поверхности» звучания. В этих условиях роль хора со временем сводится к «сопровождению» органального голоса, становящегося всё более изысканным и «фиоритурным». Не случайно в Лондонском трактате (руко-

пись Egerton) начала XIII в., повествующем о мелизматическом органуме 30–50-х гг. XII в., исполнитель верхнего голоса называется *discantor*, а нижнего голоса (хорала) — *succentor* (букв. — подпевала!)⁹. Подобное изменение статуса голоса, несущего хорал, не могло бы возникнуть в условиях «старого» органума. К тому же сам «репертуар» хоралов, подвергавшихся многоголосной обработке, в этот период заметно изменился: теперь это в большинстве случаев тропированные песнопения, следовательно, имеющие интонационно-ритмический облик, отличный от тех, что фигуриро-

вали в практике предыдущего музыкально-исторического цикла.

Из сказанного можно сделать вывод, что пристальное рассмотрение процессов преобразования в XI и XIV вв. способно обнаружить не менее сильные потрясения в музыкальном сознании, чем в XVII и особенно в XX веках. Наблюдая за ходом музыкально-исторического процесса и с особым вниманием относясь к отдалённым от нас эпохам, можно разглядеть завораживающую поступь времени и удивительную для социальных явлений ритмичность смены исторических циклов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «художественной революции» используется нами в значении, сходном с известными «научными революциями» Т. Куна. Согласно его определению, «... научные революции рассматриваются ... как такие некумулятивные эпизоды развития науки, во время которых старая парадигма замещается целиком или частично новой парадигмой, несовместимой со старой» [7, с. 129].

² Современный историк Ю. В. Яковец трактует понятие следующим образом: «Под историческим циклом мы понимаем период времени от рождения новой исторической системы, которая проходит последовательные фазы в своём развитии, до следующего переворота, когда утверждается очередная система, хотя реликты отжившей свое историческое время могут просуществовать ещё несколько ритмов» [21, с. 233].

³ В связи с проблемой возможной необъективности в рассмотрении исторического процесса наблюдателем, находящимся в «конце пути» с открытым пока будущим, можно вспомнить «классификацию» музыкально-исторических периодов, предложенную в середине XVI века выдающимся швейцарским теоретиком Глареаном. Дело в том, что в своей историографии он очень напоминает современного музыковеда, когда наиболее заметные изменения видит лишь в пределах всего семидесяти лет до современных ему событий. Первый (древний) этап развития полифонической музыки, по мнению Глареана, начался лишь за семьдесят лет до современных ему событий и представлял детство музыки (он соответствует двум последним десятилетиям XV века — одному из наиболее изысканных, с сегодняшней точки зрения, моментов музыкальной истории — периоду творческой деятельности Я. Обрехта, Ж. Депре, Х. Изака). На втором этапе (то есть в начале XVI века) музыка становится более зрелым и совершенным искусством (имеется в виду, очевидно, творчество позднего Ж. Депре, а также Ж. Мутона и П. Мулю). Третий этап — время наиболее совершенного творчества, этап, к которому «уже ничего нельзя добавить» — начиная с 20-х гг. и до момента написания данной работы («Dodekachordon», 1547). Третий этап включал, наряду с творчеством более старых музыкантов, деятельность А. Вилларта и его последователей (Дж. Царлино, Н. Вичентино) (см. об этом: [10, с. 81]). Трудно не удивиться, что семидесятилетний период, который с современной точки зрения представляется весьма монолитным по технике письма, композиции, гармонии, мелодике и т.п., мог казаться теоретику того времени весьма интенсивно меняющимся. Мало

того, события, предшествовавшие этому периоду, и вовсе не рассматриваются им в качестве достойных внимания. Вполне возможно, что и мы точно так же исторически необъективны, когда, взирая на музыкальные события XX века, приходим к выводу об особой скорости осуществления эволюции музыкального мышления в наше время.

⁴ Прежде всего, с проблемой недооценки интенсивности смены событий в отдалённые исторические периоды сталкиваются учёные, изучающие музыку Средневековья и более ранних эпох. М. А. Сапонов, в частности, совершенно справедливо критикует «эволюционистское сознание», которое «видит, например, в средневековом искусстве только традиционность, подчинение преданию, а личностное начало, оригинальность как внутреннюю меру ценностей находит только в реализме и в романтизме. Всё сводится, таким образом, к тривиальной формуле: чем отдалёнее от нас во времени, тем условнее, ритуальнее, а чем ближе к нам — тем индивидуальнее. Эта логика — скорее «оптическая», чем культурологическая» [14, с. 78].

⁵ Перевод автора статьи. Р. Л. Поспелова также придерживается мнения о рубежном характере этой эпохи: «Конец XIII в. — рубеж для истории музыки не менее значительный, чем рубеж XVI–XVII вв., о котором обычно говорят, как о рождении автономных музыкальных форм. Но прежде чем возникнуть автономной музыкальной форме, должен был возникнуть автономный музыкальный ритм, автономное музыкальное время [курсив мой. — С. И.], что и произошло в XIII в.» [13, с. 122].

⁶ Аналогична точка зрения А. Хьюза и Дж. Абрахама. В работе «Арс нова и Ренессанс. 1300–1540» эти авторы, согласно Т. Н. Ливановой, «предупреждают во вступлении, что при всей очевидности новых стилевых черт, появляющихся в музыке Данстейбла, Дюфаи и их современников, ясной границы между средневековьем и Ренессансом здесь (да и вообще где-либо!) провести невозможно» [8, с. 227].

⁷ В отечественной историографии эпохой европейского Возрождения так же принято называть период, охватывающий XIV–XVI века. Так, Н. И. Конрад «вкладывает» эпоху Возрождения в указанные временные рамки при том, что рассматривает её в широком плане как «третий, последний этап Средневековья» [6, с. 436].

⁸ Достаточно сказать, что благодаря реформе Гвидо появилась диастематическая нотация, что, в свою очередь, со-

гласно Г. Ризу, «сделало возможным быстрое распространение новых и оригинальных композиций, таких как тропы и секвенции. <...> С изобретением более точной нотации композитор оказался в состоянии большей свободы в отно-

шении того, чтобы дать волю своей фантазии» [26, с. 138–139].

⁹ Подробнее об этом: [17, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века // История полифонии. — М.: Музыка, 1983. — Вып. 1.
2. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М.: Прогресс, 1977.
3. Калошина Г. Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности» // Искусство на рубежах веков: матер. междунар. науч. конф. — Ростов н/Д: РГК, Гэфест, 1999.
4. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1983. — Вып. 5.
5. Конрад Н. И. Избранные труды. История. — М.: Наука, 1974.
6. Конрад Н. И. Запад и Восток. — М.: Восточ. лит-ра, 1972.
7. Кун Т. Структура научных революций. — М.: АСТ, 2003.
8. Ливанова Т. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / сост. Ю. К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1981.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990.
10. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1966.
11. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. — М.: Практика, 2001.
12. Панкина Е. В. Некоторые вопросы соотношения Средневековья и Ренессанса в культурологических концепциях XX века // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: матер. Всерос. науч. конф. — Новосибирск, 2000.
13. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). — М.: Композитор, 2003.
14. Сапонов М. А. Менестрели. — М.: Классика XXI, 2004.
15. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Композитор, 2002.
16. Таккони М. С. Собрание богослужебных книг кафедрального собора Флоренции: две церкви и четыре стадии создания // Cantus planus — 2002. Русская версия. Т. 1. — СПб.: Композитор, 2004.
17. Федотов В. Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). — Владивосток, 1985.
18. Хейзинга Й. Осень средневековья / пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова. — М.: Айрис пресс, 2004.
19. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Сов. композитор, 1982.
20. Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л. Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине / науч. тр. МГК им. Чайковского. — Сб. 33. — М., 2002.
21. Яковец Ю. В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. — М.: Наука, 1999.
22. Graut D. J., Palisca C. V. A History of Western Music. — N. Y.; London, 1988.
23. Lang P. H. Music in Western Civilization. — N. Y., 1941.
24. Leichtentritt H. Music, History, and Ideas. — Cambridge, 1946.
25. Mc Kinney H. D., Anderson W. R. Music in History. The Evolution of an Art. — N. Y., 1957.
26. Reese G. Music in the Middle Ages. — N. Y., 1940.
27. Reese G. Music in the Renaissance. — N. Y., 1954.
28. Wiora W. Musik als Zeitkunst // Die Musikforschung. — Jg. X. — 1957. — H. 1.

Исхакова Саида Зауровна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры композиции
Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова