

Художественное пространство оstinатного баса в органной музыке барокко

В русле барочной традиции *basso ostinato* сложились жанры пассакалии, чаконы, граунда и фоллии. Как известно, их особые художественные возможности во многом связаны с постоянством возвращений неизменной темы в линии *basso ostinato*. Вместе с тем, в контексте той или иной инструментальной традиции происходят преобразования художественного пространства оstinатного баса. Они зависят от акустических, исполнительских (технических) и художественных возможностей инструментов.

Предметом внимания в данной статье является оstinатный бас пассакалии и чаконы, наиболее распространённых в *органной* музыке барокко. Органная специфика не могла не отразиться на текстовой организации этого наиболее “консервативного” в бассо-оstinатных жанрах смыслового пласта. Вопреки сложившемуся представлению о полной неизменности темы при её повторении в бассо-оstinатном пласте, анализ его текстовой организации демонстрирует богатство внутри текстовых преобразований темы.

Обращаясь к органным пассакалиям и чаконам мы наблюдаем, что исчерпав традиционный приём повтора - “провозглашения” внеположенной музыке истины - тема *basso ostinato* включается в процесс *ладотонального преобразования*. Иногда этот процесс происходит фрагментарно. Например, вначале 18-й вариаций Чаконы *f moll* Пахельбеля тема кратковременно переключается в тональность *As dur* с возвратом в исходную в её конце. В других случаях – на протяжении всего произведения. Так, например, в Пассакалии *d moll* Д. Букстехуде тема последовательно звучит в основной

тональности *d moll* (1 - 6 вариации), в *F dur* (7 - 13 вариации), *a-moll* (14-20 вариации), а затем возвращается (21 вариации) к исходной *d moll*. При этом на стыке разнотональных проведений темы даны нетипичные для бассо-остинатных жанров небольшие связки, переключающие ладотональное движение в иное русло. Интересно, что ни лексика темы, ни её тембральная характеристика не подвергаются преобразованию. Тема, завершив этап утверждения очередной тональности, выбывает из “диалога” с над-остинатным пластом. Она прерывает своё “повествование”, уступив место для высказывания “собеседнику” – над-остинатному пластику.

В. Протопопов отмечает, что в органной Пассакалии Д. Букстехуде “следует распространённой в XVII веке форме многотонального остинатного цикла с репризой в главном строе” [8, 93]. Тем не менее, в любой форме, вероятно, скрыт некий семантический потенциал. Так, по словам М. Арановского “Семантические процессы в музыкальной форме начинаются уже на уровне того что за чем следует” [1, 29]. В этой связи следует заметить, что тема *basso ostinato*, не покидая строго отведённого ей места в басу, начинает преодолевать границы звуковысотного и ладотонального пространства. При этом она дважды пересекает черту, разделяющую пассакалию на два “мира”: минорный и мажорный. Однако её возвращение в исходный минор образует замкнутый “круг”.

Семантическое поле мажорного звучания темы иное, чем инвариантное минорное. Мажорный колорит звучания сглаживает нисходящее тяготение к доминантовому тону, завершающему тему. Ослабляется притяжение нижней опоры. Из темы исчезает то ощущение динамики напряжения, которое, по мнению Э. Курта, присуще целеустремлённости малосекундового нисходящего движения [4, 60]. Здесь снимается одно из главных внутренних противоречий темы, а именно, противоречие основного и квинтового тонов. Возникает новый оттенок в семантическом пространстве темы: она обретает пасторальный колорит.

Изменяется статус темы в процессе общего линейного развёртывания. В изначально замкнутую круговую цепь повторений темы, привносится элемент контраста. Тем неотвратимее становится возвращение темы на минорную траекторию в конце пассакалии.

Ещё одно нарушение границ семантических полей происходит в момент отключения тематического рельефа во время звучания модулирующих связок. Начальное шестикратное проведение темы в исходной тональности рождает ожидание аналогичного и непрерывного повторения. Однако оно нарушается “тематическими паузами” - перерывами в звучании темы. Образуется горизонтальная оппозиция “тема – не тема”, подобная той, которая характерна для жанра фуги. Над-остинатного пласт выдвигается на передний план. В момент возвращения после непродолжительного отсутствия главенствующая роль темы возобновляется. Такая функциональная модуляция в пассакалии происходит три раза. Её границы регламентированы в отличие от непредсказуемости смены переднего и дальнего планов в басса-остинатных жанрах, где принцип *basso ostinato* строго выдержан от начала и до конца произведения. Она вносит элемент дискретности в ранее слитное и поступательное движение *basso ostinato*. Таким образом, постепенно начинается организация процесса его линейного развёртывания.

В 11-й и 12-й вариациях органной Пассакалии И. С. Баха тема координально меняет своё местоположение и *перемещается в верхний* голос над-остинатного пласта, а в 14-й и 15-й вариациях тема “*растворяется*” в *фигурациях*, выполняя роль опорного тона в каждом из фигурационных клише. В 9-11-й вариациях Чаконы D dur Пахельбеля “выключается” бас и остаются два голоса над-остинатного пласта. Создаётся впечатление ухода темы “за кулисы” (метафора В. Цуккермана). Чрезвычайно важным для текстовой организации *basso ostinato* в органных пассакалиях и чаконах становится процесс *пространственных* и *тембровых* модификаций темы, когда она исчезает из партии органной педали.

Надо заметить, что роль педали в органах, получивших распространение в странах Западной Европы была различна. Так, например, как отмечают музыковеды, органы Северной Германии отличает наличие самостоятельной педали [3]. Если сравнить темы органных пассакалий и чакон, например, Пассакалии И. С. Баха и Чаконы С dur Д. Букстехуде – представителей северонемецкого барокко с темами Пассакалии И. К. Керля или чакон И. Пахельбеля – композиторов южнонемецкого барокко, то становится очевидным, что темы Баха и Букстехуде заметно отличаются своей протяжённостью и интонационной развитостью. В органах Средней и Южной Германии роль педали была значительно меньше. Для такой несамостоятельной педали характерна тяжёлая и бескрасочная звучность [3, 11]. В органах Англии и Франции была совсем примитивная педаль¹. Но в любом случае педали всегда поручались функции *cantus firmus*, *basso ostinato*, баса в педальных токкатах. Какими бы качественными характеристиками не обладала педаль, своим особым тембровым колоритом, отличающимся от звука, исполняемого на ручных клавиатурах, она придавала одноголосной теме в остинатном басы исключительную роль.

Уникальность звука педали, вероятно, связана с тем, что ценой минимального усилия из инструмента извлекался предельно выровненный, лишённый вибрато звук. Как известно, низкочастотные звуки обладают высокими проникающими свойствами. Мощный звук педали заполнял собой всё храмовое пространство. Отражаясь от его сводов он был слышен в любой точке храма. Исполняемая на педали тема органных пассакалии или чакон возникала ниоткуда и воспринималась как внеличное и вечное божественное слово. Озвученная на ножной клавиатуре музыкальная информация, вероятно, имела максимальную возможность вступать в резонанс с душой верующего. Она легко и непроизвольно запоминалась, а при многократном повторении обладала особыми суггестивными свойствами. Звучание педали,

¹ В органном Трио французского композитора А. Резона, изложенном в форме пассакалии, заимствована тема органной Пассакалии Д. Букстехуде.

при этом, становилось своеобразным лейттебром темы. Очевидно, нарушение тембрального канона в момент переключения темы из партии басса-остинато в над-остинатный пласт резко изменяет семантическую значимость темы.

На время снималось основное противоречие между темой и над-остинатным пластом. Тема меняет “точку зрения”: из стороннего “наблюдателя” за “событиями” над-остинатном пласта, становится их “участником”. Утверждение внеличной истины сменяется поиском её логических обоснований и аргументации. Она сама начинает включаться в процесс её поисков, а также требовать. Тем драматичнее возвращение “на круги своя”. Таким образом, происходит пересечение границ, только теперь это не ладотональные, а *темброво-регистровые грани*.

Подобный эффект мы наблюдаем в 5-й вариации Чаконы C dur Д. Букстехуде. Здесь тема, исполняемая в четырёх начальных вариациях на педали, переносится на октаву вверх и исполняется на ручной клавиатуре. При этом, она насыщается дополнительными скачками, которые в контексте быстрого темпа (Presto) заостряют в ней моторику.

В Чаконе e moll Д. Букстехуде перестановки темы в звуковом пространстве часто сопровождаются сменой темброво-регистрового звучания. Так, например, начальные пять проведений темы звучат на педали, а в 5-й, 6-й, 8-й, 11-13-й, 16-й вариациях на мануале. Здесь моделируется эффект “эхо”. На грани таких вариаций образуется своеобразный динамический слом. Художественным результатом становится террасообразная динамика, ассоциирующаяся с архитектурностью храмового пространства.

В чаконах с moll Д. Букстехуде и f moll И. Пахельбеля приём переноса темы из партии педали в партию мануала сопровождается колорированием. Причём мы наблюдаем равномерность чередования преобразованных таким образом вариантов темы с её инвариантным звучанием. Здесь, на наш взгляд, воссоздаётся чисто концертный эффект сопоставления tutti и solo. Как

правило, и в пассакалиях и в чаконах процессы темброво-регистровых переносов темы “синхронны” с её синтаксическими границами. Тем не менее, в 11 вариации Чаконы *f moll* И. Пахельбеля “включение” и “выключение” педали происходит внутри тематического проведения, не совпадая с его синтаксическими границами. Слушатель включается в увлекательную игру, где ему предстоит самостоятельно определить время нарушения границ.

В роли пересекаемых границ в пассакалиях и чаконах нередко выступает лексический инвариант темы. При этом происходят более глубокие модификации темы-лексемы. Так, на протяжении 40 проведений в пассакалии И. К. Керля тема многократно лексически “перевоплощается”. Спектр её изменений весьма широк от незначительного колорирования в 8-й вариации до модификации семантического “корня”. Так, например, в 6-й, 7-й, 15-й и 16-й вариациях из инвариантной фигуры *catabasis*, изложенной в ритме *дактилического шага*, вырастает её хроматический вариант *passus duriusculus*². При этом тема меняет свои пластические ориентиры. Межтактовые синкопы нарушают равномерность движения. Её шаг становится неуверенным и сбивчивым. Подобные преобразования пластики темы мы наблюдаем в 10-й вариации Чаконы *e moll* Д. Букстехуде. Ритмическую формулу межтактовой синкопы, широко распространённую в тематизме органной немецкой школы, исследователи связывают со структурой речевого ритма в протестантском хорале [9]. В теме 13-й вариации на смену инерции нисхождения (*catabasis*) приходит напряжение восхождения (*passus duriusculus* в обращении), обострённое “тяжёлым” шагом сарабанды. Интересно, что в процессе “шествия” по замкнутому ладотональному “полю” тема звучит непрерывно.

В процессе размеренного “путешествия” в пространстве линейного баса, происходит лексическое переосмысление темы Чаконы *f moll*

² Об этих и других лексических единицах в органной музыке барокко см. в статье Алексеевой И. Некоторые особенности тематизма пассакалии барокко (в органной, клавишной и камерно-инструментальной традиции). // Семантика старинного уртекста. / Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа. 2002. – С. 54 – 70.

Пахельбеля. Её хоральная обобщённая природа, связанная с вокально-хоровой церковной культурой Средневековья и Возрождения, сменяется в 9-м и 10-м проведениях темы светской плавной и изящной танцевальной пластикой. В теме 13-й вариации проявляется ранее не свойственный ей *дактилический* галантный шаг. В 15-й вариации Чаконы с *moll* Букстехуде лексика темы обогащается ранее отсутствующей в ней фигурой *catabasis*.

В Чаконе *e moll* Букстехуде модифицируется лексический состав темы. В 10-й вариации диатоническая основа темы (*catabasis*) преобразуется “перевоплощается” в хроматическую (*passus duriusculus*). В 9-й вариации хроматический ход “спрятан” в мелодической фигурации. В 11-й вариации тема “подчиняется” новой лексеме, а именно *passus duriusculus* в обращении, а в 12-й в её основу положена риторическая фигура *anabasis*. Типовой становится ситуация преобразования пластики темы в басса-остинатном пласте. Этот процесс особенно актуален в случае, когда он не сопряжён с орнаментацией темы. Например, в 7-й вариации шаг темы облегчается паузами, а в 17-й пунктирный ритм “заостряет” моторику движения.

Вместе с тем, для пассакалий и чакон характерны многоступенчатые внутритекстовые процессы. В линии *basso ostinato* формируются свои каноны, которые впоследствии нарушаются. Причём, некоторые варианты темы сами выступают в роли инвариантов-стереотипов по отношению к их последующим многочисленным модификациям. Так, например, в 5-й, 8-й, 13-й, 15-й и 17-й вариациях колорируется фигура *catabasis*, а в 9-й и 14-й – её вариант фигура *passus duriusculus*. При этом возникают тематические арки, например, вариант темы в 15-й вариации точно повторяет контуры темы, звучащей в 13-й вариации.

Звучащий в 13-й вариации Пассакалии Керля вариант *catabasis*, подвергается преобразованию в 21-23, 27-28, 32-34 и 38 вариациях. А в 35-й и 36-й вариациях происходит преобразование варианта темы *basso ostinato*, звучавшего в 22-й вариации. Однако и лексический инвариант темы, установленный в 1-5 вариациях, также неоднократно появляется в партии

basso ostinato (вариации 9-10, 24-25, 29-30 и 39), скрепляя процесс её лексических модификаций. Образуется своеобразная рондальность. При чём в роли рефрена выступает не только тема-инвариант, но и её вариант в виде *passus duriusculus*.

“Изрекаемая” в начальных вариациях (1-5 вариации Пассакалии Керля и Чаконы с *moll* Букстехуде) тематическая мысль перестаёт быть незыблемой внеположенной музыке истиной. Не нарушая пространственных границ *basso ostinato*, тема пассакалии Керля интерпретируется и переизлагается: то становится витиеватой (колорируется), то оживлённой (ритмическое варьирование), то звучит эмоционально напряжённо. Процесс разворачивания темы-тезиса в музыкальном пространстве не связан с нарушением её композиционной конструкции и протяжённости. Однако он связан с постепенным лексическим насыщением темы, выступающей в роли “кванта фактуры” бассо-остинатного пласта (термин К. Южак)³.

Хотя все изменения семантики темы происходят в рамках исходного и направлены на утверждение и упрочение её в качестве главной мысли *basso ostinato*, тем не менее, детализация темы, повышение эмоционального тонуса свидетельствуют о её большей “заинтересованности событиями” происходящими в над-остинатном пласте. Гипотезы о возможных путях развития темы всё время усвершенствуются на протяжении первой трети цикла, так как именно здесь идут её постоянные модификации. Однако после обобщения этого отрезка развёртывания темы слушатель, вероятно, перестаёт прогнозировать более существенные тематические преобразования, так как здесь проясняется основной принцип её модификаций. Он заключается в том, что процесс “превращений” находится под постоянным контролем основной темы-идеи, провозглашённой в начальных вариациях. По мнению В. Медушевского, чем сильнее и яснее выражены обобщённые различия, тем острее ощущение драматичности [6, 161]. И действительно,

³ Под ним К. Южак понимает кратчайший фрагмент развёртывания ткани, на протяжении которого происходит определённый цикл событий в голосоведении [10, 23].

гипотезы слушателя, например, в пассакалии Керля оправданы, так как на протяжении второй половины преобразований темы не происходит превышения ожидаемых модификаций.

Кроме того, в отличие, например, от разработочности, в основе которой лежит процесс тематической концентрации (замещение темы мотивом с его дальнейшим преобразованием), в пассакалии невозможно вызвать в сознании образ темы по её фрагменту. Здесь (в особенности в двутактовой теме пассакалии Керля) не действует принцип реконструкции целого по его части, ибо целое адекватно части. Скорее здесь работает другой принцип, а именно синтеза или слияния в нашем сознании нескольких тематических проведений в одно крупное построение. Особенно легко и естественно это происходит со сходными по структурно-смысловой организации проведениями темы. В бассо-остинатном пласте формируются субциклы. Например, в пассакалии Керля их образуют 1-5, 5-6, 9-10, 14-15, 21-23, 24-25, 26-27, 28-30, 34-35 вариации.

Нарушение принципа остинатности линейного развёртывания темы в басу возможно даже в тех случаях, когда тема ни разу не покидает “закреплённого за ней” нижнего пласта и не меняет “лексический профиль”. Например, в органном Концерте ор. 7 Г. Ф. Генделя модификации происходят в трёх направлениях. Во-первых, тема *орнаментируется*, то есть её контуры в 3-й, 13-16 вариациях занимают место опорных тонов в фигурационном клише. Во-вторых, тема подвергается *ладотональному преобразованию*. Так, например, с 11-й по 17-ю вариации тема переносится в тональность доминанты, то есть в F dur. В результате в пассакалии между двумя сегментами текста (1-10 и 11-17 вариациями) устанавливаются ладотональные отношения, свойственные соподчинению главной и побочной партиям в экспозиции сонатной формы. Тем более, что в заключении концерта (III части) восстанавливается основная тональность B-dur. Концерт изложен в трёх частной форме, где роль средней части (18-26 вариации) выполняют вариации *basso ostinato* на заимствованную тему-цитату

Пассакалии из струнной сюиты g-moll Генделя. В результате в процесс слитного проведения темы basso ostinato вносится элемент дискретности. На грани I-й и II-й, II-й и III-й частей, а также внутри I части концерта между разнотональными проведениями темы звучат модулирующие связки, в которых отсутствует тематический материал.

В третьих, в III части концерта преобразуется лексика темы: ритм шестивия (четырёхдольный метр) сменяет танцевальная пластика (трёхдольный метр). При этом вырастает протяжённость темы от 2-х до 8-ми тактов⁴. Она обретает большую весомость, как и подобает теме в заключительной части концерта. Тема обильно и часто колорируется в 10-й, 13-й, 14-й, 17-й, 18-й и других вариациях.

В концерте, сообразно жанровой специфике, происходит сопоставление-“соревнование” тематических проведений. В основу положен темброво-динамический контраст. Он выражен двумя различными способами. Один из них заключается в чередовании изложения темы у *organo concertato* и *organo obligato*. Иногда тема проводится одновременно в обеих партиях. Другой способ введения динамического контраста в концерте связан с использованием педали или мануала. Контекстным регулятором в обоих случаях является динамика *forte* и *piano*. Результатом чередования различных по плотности и “освещённости” сегментов музыкального пространства становится типичный для барочного концерта эффект сопоставления *tutti* и *solo*. Причём ритм их *cvtys* не поддаётся чёткой логике. Так, например, в четырёх начальных вариациях тема поочередно исполняется на педали и мануале. Создаётся эффект пространственных переключек типа “эхо”, так как тема перемещается в пространстве с ближнего плана на дальний. Здесь устанавливается некий стереотип и рождается ожидание продолжения смены планов в том же ритме и последовательности. Однако эти ориентиры неоднократно нарушаются. Так, например, начиная с 5-й

⁴ Редкий случай модификации протяжённости темы мы наблюдаем в 11-й вариации Чаконы f moll Пахельбеля, где восьмитакт сокращается до семи тактов.

вариации, следует целая цепь проведений темы, звучащих одновременно в партиях *organo concertato* и *organo obligato*. Кроме того в концерте часто не совпадают динамические и темброво-регистровые характеристики темы. Так, например, тема в 6-й и 7-й вариациях, исполняемая и на педали и на мануале, звучит поочередно на *pianissimo* и *forte*. Здесь проявляется барочное инвенторство. Игра “света” и “тени”, непредсказуемые перемещения темы с первого плана на второй созвучны театральной эстетике барокко.

В органной Чаконе *f moll* И. Пахельбеля в 7-й, 8-й, 10-й, 14-й, 16-й, 20-й и 21-й вариациях тема орнаментируется от незначительного расслоения на опорный и орнаментальный слои в 10-й, 13-й и 16-й вариациях, до колорирования опорных тонов в виде трели (7-я вариация) или фигураций на выдержанный тон (8-я вариация). В 11-й, 19-й, 20-й и 21-й вариациях она появляется в басу фрагментарно, “соревнуясь” с над-остинатным пластом, который колорирует опорные тоны темы. В 6-й вариации Чаконы *F dur* Пахельбеля тема излагается в виде гармонических фигураций.

В технике колорирования темы *basso ostinato* нашли применение некоторые фактурные приёмы, сложившиеся в импровизационных пьесах органного репертуара. Это пассажи, волнообразно заполняющие ограниченный диапазон и включающие *ascendes* – поступательное восходящее, *descendentes* – поступательное нисходящее и - *indifferentes* - вращательное поступательное движение [2]. Они явились самыми ранними и естественными, так как обусловлены развитием мануальной техники, акустическими и техническими возможностями органа. Подобные приёмы характерны для 14-го проведения темы в Чаконе *f moll* или 11-го и 14-го в Чаконе *F dur* И. Пахельбеля.

Широкое распространение получили мелодические фигурации со скрытым двухголосием (один из голосов – повторяющийся на одной высоте звук), которые мы наблюдаем в 8-й и 20-й вариациях Чаконы *f moll* и 10-й вариации Чаконы *D dur* И. Пахельбеля. Источником приёмов колорирования темы *basso ostinato*, по-видимому, явились педальные токкаты. Характерные

широкие, размашистые мелодические ходы баса появляются в 11-й вариации Чаконь f moll И. Пахельбеля Размеренный шаг, моделируемый в четырёхдольной теме Концерта Генделя, в контексте подвижного темпа и широких скачков в 19-й, а также конце 21-й и 22-й вариаций (например, на октаву, квинту через октаву) обретает лапидарный характер.

Итак, внутритекстовые модификации темы в органной пассакалии и чаконе свидетельствуют о расширении принципа линейного непрерывного развёртывания темы в басу. В ранее неподвижный смысловой пласт проникает движение. При этом, в композиции акцентируются устойчивые крайние точки, где тема звучит без перерыва в одной тональности на педали. Между этими композиционными “опорами” начинается процесс дифференциации синтаксического и семантического пространства оstinatного баса.

Процесс освоения темой синтаксического пространства оstinatного баса характеризуется проникновением элементов дискретности в ранее слитное интонационное развёртывание. Приёмами преобразования музыкального пространства basso ostinato в пассакалии и чаконе стали “тематические паузы”, противопоставление вариантов темы инвариантным проведением, а также темброво-регистровые переносы, важную роль в которых выполняет контраст педального и мануального звучания органной темы. Тематические арки и субциклы в оstinatном басу формируют аллюзии на форму второго плана: старосонатную в Концерте Генделя, трёхчастную в Чаконе f moll Пахельбеля, а также в Пассакалии и Чаконе с moll Букстехуде, рондальную в Пассакалии Керля.

Модификации лексики темы в пространстве оstinatного баса формируют стереотип: диатонические фигуры обогащаются и преобразуются в хроматические, хорально-обобщённая специфика перевоплощается в танцевально-пластическую. Колорирование темы включает её в процесс взаимодействия с альтернативным над-остинатным пластом. Ранее дистанцированные друг от друга смысловые пласты начинают сближаться.

Тонкая грань между конкретным (интонационно-формульный тематизм оstinatного баса) и абстрактным (фигурационный тематизм над-остинатного пласта) становится объектом барочной игры.

Семантические модификации сопровождается смена контекстных условий функционирования темы в басу. Тема меняет ладотональную и тембровую окраску. В пассакалиях и чаконах возникают связки, в которых отсутствует тематический рельеф. Подобные процессы ещё не являются функционально подобными сюжетному развитию. Тем не менее, опираясь на определение Ю. Лотманом события, как перемещение персонажа через границу семантического поля, можно предположить, что текстовая организация оstinatного баса органных пассакалии и чаконны приближается к сюжетной организации [5, 262]. В роли таких границ выступают внутритекстовые нормы, заданные в начале и конце текста. Однако, тема *basso ostinato*, по-видимому, не может выступать в роли персонажа, так как в ней отсутствует “персонажная” интонация (термин В. Медушевского). Для последней, характерна реализация в контексте портретной характеристики динамически развитой интриги [7, 141]. Кроме того, в процессе “превращений” тема исчезает и появляется, а также модифицируется сама по себе, а не в процессе развития. Подобный вид преобразований, формирует логику медитации.

Литература.

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5 - 44.
2. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: дис...канд. искусствоведения. М., 1994.
3. Зенаишвили Т. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации): Автореф. Дисс.... канд. искусствоведения. – М., 1997. – 24 с.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта. - М., 1931. – 304 с.

5. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
6. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 1. – С. 151 – 181.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 264 с.
8. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XV – начала XIX века. – М.: Музыка, 1979. – С. 76 – 115.
9. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): Дис...канд. искусствоведения. Л., 1980.
10. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. – М., 1975. – С. 6 – 62.