

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА ПАССАКАЛИИ БАРОККО

(в органной, клавирной и камерно-инструментальной традиции)

В русле барочной традиции *basso ostinato* сложились жанры пассакалии, чаконь, граунда и фолли. Оstinатные жанры функционируют в XVI - XVII веке повсеместно: и в камерных клавирных пьесах, и в пьесах для лютни, и в более крупных формах, - например, в трио-сонатах. Сохраняя типовые признаки жанра в целом, их тематизм обретает ряд специфических черт в контексте той или иной инструментальной традиции.

Предметом внимания в данной статье становится тематизм различных инструментальных пассакалий барокко, принадлежащих *органной, скрипичной и клавирной* музыке. Мы попытаемся выявить интонационно-лексический состав басовой темы и её контекстуальные преобразования, а затем проследим особенности тематизма над-остинатного пласта в барочных органных пассакалиях, скрипичных и клавирных концертах.

Смысловая конструкция бассо-остинатных жанров образуется на основе смыслового противоречия двух противоположных *интонационно-лексических пластов*¹ неизменной формульной *темы* *basso ostinato* и изменяющегося тематизма над-остинатного пласта, включающего как развёрнутые мелодические линии, так и *общие формы движения*².

Структурные инварианты темы *basso ostinato* традиционно связывают с двумя разновидностями ладомелодических оборотов: *диатоническим и хроматическим*. В роли первого выступает *фригийский тетрахорд*, в роли второго - его *хроматическая модификация*. В теме инструментальных бассо-остинатных жанров они неизменно выполняли функцию интертекстуальных образований и обладали свойствами

¹ Термин “интонационно-лексические пласты”, заимствованный из литературоведения, используется в работах Л. Н. Шаймухаметовой для обозначения явлений полифонической организации смысловых структур музыкального текста [21, 119].

² В дальнейшем принимаем сокращение (ОФД) – общие формы движения.

устойчивых оборотов с закреплёнными значениями, так как в “интонационном словаре” эпохи были известны как риторические фигуры *catabasis* (“нисхождение”) и *passus duriusculus* (“жестковатый ход”). Первая, как известно, связана с песенно-танцевальной традицией и темами *cantus firmus*. Вторая - с оперной арией *lamento*. Подобные лексемы структурно и семантически самостоятельны и способны выполнять роль темы. Внутри тематизма бассо-остинатных жанров они участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками.

Семантика темы и диатонического и хроматического инвариантов основывается на “ритме шага” в нисходящем движении, что вызывает, с одной стороны, ассоциации с перемещением в физическом пространстве, в опоре на зрительный и двигательный опыт человека. С другой стороны, представляет собой грамматическую конструкцию фригийского тетра хорда, лежащую в основе обоих инвариантов - устойчивую модальную структуру, в которой нисходящее движение концентрирует общие психологические закономерности восприятия. Они заключаются в характерной для трагических ситуаций реакции: когда человек “сникает”, у него “опускаются руки”. Говоря иначе, оно выражается при помощи “мелодического спада и выравнивания ритма...и является моментом исчерпания энергии эмоционально-смыслового высказывания” [12, с. 80].

Над-остинатный пласт инструментальных бассо-остинатных жанров во многих случаях представлен *орнаментально-декоративным типом* тематизма. Его типологическими признаками традиционно считаются интонационная нерельефность, развёртывание на основе разного рода клише инструментальной природы. В отличие от замкнутой и статичной интонационной формулы баса, опирающейся на прообразы предметного мира, этот вид тематизма над-остинатного пласта направлен на передачу эмоционально-экспрессивных состояний.

Мигрируя из одного инструментального текста в другой, тема *basso ostinato* не только приспособливается к новым условиям, но и сама “выбирает” их, сообразно своей природе;

при этом всякий раз меняется её интонационно-лексический состав. Прежде других инструментальных сфер пассакалия прочно вошла в *органную традицию* и утвердилась в ней в качестве самостоятельного жанра органной пассакалии. Однако она включалась и в другие жанры органной музыки. В одном случае - как часть полифонического цикла (пассакалия и фуга), в другом – как составная часть текста с сохранением автономных признаков жанровой структуры “жанр в жанре” (например, черты пассакалии в жанре трио).

Органная инструментальная традиция дала возможность проявить в пассакалии потенциально заложенное в ней стремление к глубине и философичности содержания, монументальности оформления. Особое медитативное состояние отрешенности и внутренней сосредоточенности послужило поводом к появлению пассакалии также и в медленных частях скрипичных и клавирных концертов.

И всё же пассакалия явилась едва ли не самым излюбленным жанром органистов: органная педаль располагала к проведению оstinatного баса. Технические возможности педали и особенности звучания органа отшлифовали мелодическую графику тем пассакалий. Для неё становится характерным *диатонический инвариант темы*, поскольку при исполнении на органе хроматические близлежащие звуки сливаются. По этой же причине для многих тем органных пассакалий типично движение, которое “разрывается” широкими интервалами.

Анализ органных тем показывает, что наиболее устойчивой структурой является нисходящее направление мелодического движения, хотя встречаются и инверсии. Лексема *catabasis*’а обогащается различного рода ямбическими риторическими фигурами *exclamatio*, моделирующими возглас. Последнее также связано со спецификой органа, пронизывающего своим мощным звучанием пространство храма, что уподобляет звучание тем пассакалий патетическому ораторскому гласу. Средствами тембра педали в органных темах, по-видимому, моделируется тёмное звуко-регистровое “освещение”, так как в визуальных эффектах музыкального пространства велика роль громкостной динамики и тембра [7, с. 35]. Пространственная форма резких и угловатых

тем органнх пассакалий И.С.Баха, Д.Букстехуде и А.Резона, “освещённая” звуком педали, отбрасывает, по выражению одного из авторов, внушительные “звуковые тени” [7].

Исследователями высказывается предположение и о том, что своеобразная “затактовость” мелодических фраз (следствие главенства мужской рифмы в немецком языке) отражается в грамматическом и синтаксическом строении музыкального мотива [19]. Примечательно, что интонационный профиль тем органнх пассакалий часто визуально воспринимается как уступообразное, устремлённое вниз графическое линейное построение, возможно, имитирующее многоярусную архитектуру соборного здания.

Темы органнх пассакалий в значительной степени ориентированы на старинную полифоническую традицию. Она привносится диатонической лексемой и проявляется в краткости, линейности графики, ладофункциональной разомкнутости и мономотивности большинства органнх тем. Каждый их мелодический тон значителен и весом. Однако нередко сквозь элементы модальности, характерной для инварианта, в темах проступают черты функционального мышления. Так, например, в более развитой и замкнутой теме Пассакалии с *moll* Баха ярко обозначены начальный и заключительный обороты. Композиционная симметрия придаёт ей целостность и завершенность. Осью симметрии становится квинтовый тон “g“, по разные стороны которого расположены “зашифрованные” фигуры *anabasis* и *catabasis*, противоположные по смыслу. Элементы противодвижения нарушают инерционность нисхождения, изначально заложенную во фригийском обороте. Так в тему проникают элементы напряжения.

Риторические фигуры-лексемы *saltus duriusculus*, *circulatio* и восходящие малосекундовые ходы привносят в суровый и “бесстрастный” тон “повествования” эмоциональный оттенок. Вероятно, это отчасти продиктовано многократным повторением короткого ямбического мотива, которое можно связать с преломлением риторического принципа скандирования, отличающегося своеобразной артикуляционной семантикой.

Рассмотрим теперь, какой облик приобретала тема пассакалии в контексте *инструментальных концертов*. Здесь она,

как правило, исполнялась струнными и чембало. Под воздействием специфики и технических особенностей музыкальных инструментов составляющие тему лексемы подвергаются модификациям. Прежде всего наблюдается тенденция ослабления регламентации интонационных контуров тем. Темы оказываются ориентированными не только на диатонический инвариант, но и на хроматический. *Диатонический*, к примеру, характерен для темы пассакалии Концерта для скрипки и basso continuo a-moll И. С. Баха или темы из II части Концерта для двух скрипок a moll А. Вивальди, *хроматический* наблюдается в теме basso ostinato II части Концерта для скрипки g moll А. Вивальди. Обращают на себя внимание и свободные совмещения обоих инвариантов лексемы. Подобный пример находим в пассакалии Концерта для клавира d moll И. С. Баха.

Очевидно, процесс “раскрепощения” лексемы в концерте связан с универсальностью скрипки, способной исполнять любые партии - и solo, и continuo, а также благодаря богатству её высотного и ладового диапазона. Кроме того, немаловажным становится факт “инструментального” освобождения эпохи барокко от унаследованной ею средневековой “мистической” символики, где ярко выражалась зависимость от определённых “религиозных” фигур [15, с. 78]. В отличие от звукоизвлечения на органе струнные инструменты звучали более “тепло” и трепетно, поэтому темы пассакалий в их исполнении отличались повышенным эмоциональным тонусом. Изменение интонационной семантики темы в этом случае вызвано и её ориентацией на итальянскую традицию, поскольку для последней характерны хореические, заполненные нисходящим движением каденции. Кроме того, скачки с предшествующей им цезурой, нисходящие септимы и некоторые другие интонации, характеризующиеся небольшой мелодической “волной” на хореической основе, вероятнее всего, обязаны своим происхождением аффектированной манере произнесения мелодических фраз в итальянских оперных речитативах [19, с. 95].

Над-остинатный пласт более мобилен, в отличие от “консервативной” темы, структурная и смысловая стороны

которой достаточно строго детерминированы и обновляются чрезвычайно медленно. Анализ интонационной лексики над-остинатного пласта показывает, что он ориентирован не только на вокально-хоровую традицию. Скорее, для него характерно сложное и своеобразное “переплавление” самых различных интонационных идей.

В процессе анализа замечен индивидуальный “профиль” над-остинатного пласта в пассакалиях, принадлежащих разным инструментальным сферам. Сравнительный анализ над-остинатного пласта и линии *basso ostinato* инструментальных пассакалий свидетельствует о том, что первый впитывает в себя “лексический запас” темы пассакалии и пересматривает его, приспособляя для функционирования в орнаментальных контекстных условиях. К примеру, интонационную канву над-остинатного пласта 4-й и 5-й вариаций *Largo* Концерта *g moll* для скрипки, чембало и струнных Вивальди образуют риторические фигуры *anabasis* и *catabasis*. Попадая в контекст оstinato метроритма и секвенцирования, фигуры теряют свой изначальный предметно-конструктивный смысл и становятся гибкими мелодическими фигурациями. Как отмечают исследователи (Л. Мазель, М. Арановский и другие), стабилизация одних структур в системе музыкального языка даёт стимул для активизации других. В рассматриваемом нами случае ритмическое *ostinato* высвобождает энергию звуковысотных модификаций интонационных формул. Здесь фигуры имитируют траекторию движения в пространстве, моделируя волновой тип динамики. Линейное изображение создаёт “...определённую образность и визуальность, которая коренится в подсознательных ощущениях слушателя” [20, с. 17]. Моторика, а также ладогармоническое напряжение, возникающее в результате вариантного изменения диатонических ступеней, выявляют и обостряют энергетические потенции, заложенные в риторических фигурах.

Таким образом, верхний пласт включает в себя наиболее характерные интонации темы. Интонационные стереотипы при этом утрачивают свою конкретность, предметность и замкнутость. Включаясь в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания нерасчлененного

множества структурных элементов, риторические фигуры последовательно или параллельно приходят к изменению конфигурации самой структуры мотива по законам линейной симметрии. Фигуры звучат в увеличении, в уменьшении, в ракоходе, в обращении. Эти приёмы могут комбинироваться, обогащаясь другими: секвенцированием, темброво-регистровыми переносами, “интервальным” варьированием.

Рассмотрим также другой, не менее типичный случай, когда фигуры насыщаются орнаментикой на основе диминуирования. Уменьшение звуков долгой длительности становится одним из ведущих принципов работы с риторической фигурой, так как контекстная ситуация медленных темпов (*Largo, Lento, Adagio*) в пассакалиях оттягивает, то есть создаёт дополнительное пространство для переключения интонационных формул в мелодические фигуры. При этом интонационная формула постепенно “размывается”, вуалируется фигурационными пассажами. Они выводят на первый план моторику движения. Последняя является необходимым условием для возникновения фигур-клише инструментальной природы с эмотивной семантикой [21, с. 22]. Интонационная формула в контексте фигурационного потока выходит за рамки языковых норм и перерастает в ритмизованные эмоции. Этот механизм, по-видимому, является общим для орнаментального типа текстов различных видов искусства. Он направлен на “...приращение смысла, на создание в тексте некоего “сверхсмысла”, этот “сверхсмысл” не противоречит смыслу; он углубляет его, придаёт ему новые оттенки” [11, с.118].

Рассмотренные выше случаи представляли преобразование интонационных стереотипов в одноголосном линейном аспекте. Однако специфика инструментальной музыки того времени определяется формированием ОФД и техники диминуирования в условиях всё ещё актуальных контрапунктических правил и соответствующей техники письма. Скрещивание “старого” и “нового” в над-остинатном пласте инструментальных пассакалий проявляется в том, что “растворение” интонационной формулы в мелодическом развёртывании достаточно часто происходит в условиях имитационной полифонической фактуры. В таком случае лексема перемещается в объёмном, а не линейном

пространстве. Примеры подобного преобразования лексем мы находим в органных пассакалиях Баха (с *moll*), Букстехуде (d *moll*), а также в пассакалии для двух органов В дур Генделя, в Трио А. Резона. В них интонация *lamento* подвергается имитационному развёртыванию, она “кочует” из одного голоса в другой, образуя прихотливое плетение орнаментальных мелодических линий.

Существуют и специфические способы обращения с интонационными стереотипами в условиях полифонического развёртывания. К ним относятся темброво-регистровые переключки “стёртых” лексем, помещённых в разные слои фактуры, вуалирование начала и конца интонационных формул комплементарным голосоведением. Так, например, над-остинатный пласт Пассакалии Букстехуде представлен цепочкой ОФД, в основе которых лежит интонация *lamento*. Она образуется тремя верхними голосами, которые проводят лексему поочередно. Причём, конец каждого из её проведений накладывается на начало следующего, создавая общую эмотивную доминанту 1-й и 2-й вариаций пассакалии.

Нельзя не заметить, что в над-остинатном слое возникают два способа семантических преобразований рельефных интонаций: *линейный* и *объёмный*. Первый характерен для скрипичных или клавирных концертов, второй – для органных произведений. При ближайшем рассмотрении тематизма над-остинатного слоя оказывается, что он образуется не только путём трансформации риторических фигур. Обращает на себя внимание богатство и разнообразие видов ОФД, непосредственно воплощающих процессы движения. Наблюдая за ними, мы обнаруживаем, что ОФД в качестве моделей “выбирают” интонационные явления, соотносимые с механическими, реально существующими в природе типами движения. Обладая энергетическими потенциями, они представляют в тексте моторно-двигательную динамику. По мнению музыковедов, они наделены свойствами структурного стереотипа, за которым устанавливается и закрепляется эмотивная семантика [14; 20; 21]. Перенесённые в контекст над-остинатного слоя инструментальной пассакалии клише, рефлексирующие подобную графику изображения видов движений, создают

определённую эмоциональную установку¹. Анализ мелодических линий над-остинатного пласта обнаруживает многие из них. Так, например, над-остинатный пласт пассакалии Концерта для скрипки *g moll* Вивальди (такты 24 – 26, 28 и т. 29) содержит простейшие “*нисходящий*” и “*восходящий*” виды движения, помещённые в контекст секвенцирования, благодаря которому они обретают инерционность интонационного развёртывания без воздействия дополнительного импульса к движению.

Комбинирование простейших движений приводит к более сложным их конфигурациям. С одной стороны, частая и прихотливая смена таких движений, их лёгкое перемещение из одного регистра в другой (а иногда и их объединение в более протяжённые виды) создают ощущение быстротечности времени, с другой, - создаёт иллюзию расширения, сжатия и перемещения в иллюзорном пространстве.

Развитие пассакалии, как и других жанров инструментальной музыки, происходило в опоре на определённые сферы исполнительства и было связано с художественными, акустическими и техническими возможностями инструментов. Эти факторы не могли не отразиться на становлении особых для каждой из инструментальных школ ОФД. Рассмотрим поочерёдно фигурационные клише в органных пассакалиях, а затем в концертах для клавира или скрипки.

Специфика инструментальной, и в особенности, клавирной музыки того времени определяется формированием орнаментальных клише в условиях контрапунктических правил. Самыми ранними и естественными, в силу их акустической и технологической мотивации, вероятно, являлись гаммообразные пассажи. Обусловленные развитием мануальной техники, строившейся исключительно на комбинациях подобного рода фактурных формул, в клавирной музыке (в органных, клавесинных произведениях) раньше остальных складываются три вида фигурационных клише. В их состав входят *ascendes* – поступательное восходящее, *descendentes* – поступательное

¹ Художественные возможности такого рода тематизма и его графические виды анализируются на примерах “Инвенций” Баха в статье Л. Шаймухаметовой “Некоторые особенности организации напряжения в музыкальном тексте” [20, с. 36 - 46]. См. также [22].

нисходящее и - *indifferentes* - вращательное поступательное движение (синтетический вид) [5]. Все три разновидности клише чаще других звучат в над-остинатном слое органных пассакалий. В фигурационном тематизме органной немецкой школы также выделяется ритмическая формула межтактовой синкопы, которую исследователи связывают со структурой речевого ритма в протестантском хорале [19]. Примерами поступательного восходящего типа ОФД являются 16-я вариация Пассакалии Букстехуде, 6-я вариация Пассакалии Баха (пример № 1) и 9-я вариация Пассакалии Керля, где комбинируются фигуры *ascendes* и *descendentes*.

Контекстом для таких типов диминуций в органной пассакалии служили общепринятые нормы контрапункта, при котором музыкальная ткань была “сплетена” из бесцезурных плавных и поступенных ритмически формульных большого диапазона мелодических линий. Два основных качества полифонической ткани над-остинатного пласта органных пассакалий, в которую “инкрустированы” клише — комплементарность и поступательность движения — “...порождают общий качественный смысл: плавность и равномерность” [8, с. 43].

Именно равномерность и рассредоточенность акцентов создавали особый характер эмоций, запечатлённых в этом типе тематизма. Их типичной чертой становится отрешённое, внутренне многоплановое спокойствие. Снижение двигательной активности, динамических “всплесков” в таком тематизме рождает ассоциации со сдержанно поступательным движением мысли. Пребывание в одном эмоциональном состоянии (каких бы высот страстности не достигала музыка), относительно ровный уровень напряжения делают интонационное развёртывание свободным от всего суетного и чувственно открытого. Эмоцией “внутреннего художественного я” назвал этот тип миропостижения В. Медушевский. Размышляющее, медитирующее “я”, по его мнению, проявляет себя в музыке, лишённой изобразительных напоминаний. Потому так подходит для неё звук органа, “способный к бесконечному длению, не ограниченный ни дыханием, ни смыслом, невозмутимо ровный по громкости, тембру и высоте” [14, с. 87].

Сдержанный тонус музыкального высказывания рождается во многом, по-видимому, благодаря техническим и акустическим особенностям органа, звучание которого достигается механическим способом. Изначально лишённая напряжения в момент звукоизвлечения (звук органа не зависит от силы удара), постепенного изменения громкости (выполнения *crescendo* и *diminuendo*), невозможности исполнения репетиций (сливаемость повторяемых звуков) клавиатура органа, тем не менее, была чувствительна ко всякого рода темброво-регистровому изменению звука [4, с. 104]. Это определяло облик ОФД, где доминировали плавные мелодические волнообразные движения ограниченного диапазона, обыгрывание опорной мелодической линии с постоянным возвращением к одному опорному тону (как, например, это происходит в 28-й и 29-й вариациях Пассакалии Керля и в 18-й и 19-й вариациях Пассакалии Букстехуде), а также мелодические фигуры со скрытым двухголосием.

Не менее типичными для органа становятся двух- и трёхголосные, с элементами имитационной полифонии, фигурационные сегменты текста (Пассакалия Букстехуде, 4-я и 5-я вариации Пассакалии Баха), параллельное движение двух верхних голосов (24-я, 32-я и 36-я вариации Пассакалии Керля), поступенное движение, передаваемое из тенора в дискант и наоборот (6-я вариация из Пассакалии Баха).

В ресурсах органной регистровки заключались богатые возможности создания внезапных динамических сдвигов, на основе которых осуществлялись террасообразные *crescendo* и *diminuendo*. Для этого использовались инструменты с двумя-тремя мануалами или более поздние барочные органы, которые имели особый регистр, называвшийся “Echo” [6]. Эффект достигался двумя способами: на одном мануале - посредством октавной переклички, либо на разных мануалах, когда орнаментальный мотив звучал в одной октаве. Оба вида орнаментальных клише применялись в над-остинатном слое органной пассакалии. Первый тип фигур завершает Пассакалию d moll Букстехуде (пример № 2). Другой мы встречаем в 4-й и 5-й вариациях Пассакалии Баха. Имитационные переклички, темброво-регистровые перестановки и динамические контрасты интонационных ячеек создают реверберационные эффекты.

Тембровые сопоставления усиливают иллюзию дифференциации звукового пространства. Чем отдалённее друг от друга ритмоинтонационные сегменты, тем более объёмным, сложно скомпонованным, многоплановым это пространство представляется.

Ещё один тип клише над-остинатного пласта органных пассакалий заключается в *многоярусных дублировках*, подобных застывшей динамической “лаве”. Эти устремлённые вверх вертикали, по-видимому, моделируют “архитектурность соборов”, в которых звучали органные пассакалии. Их хоровая специфика не вызывает сомнения, ибо для них характерны мелодическая природа голосоведения, а также строгая выверенность количества голосов и выдерживаемость их числа на протяжении значительного временного отрезка. Впоследствии музыкальная ткань над-остинатного пласта насыщается проходящими (а потому “смягчёнными”) диссонансами, создающими эффект обострённой выразительности. Нередко это сопряжено с возникновением *перечения* между отдельными голосами над-остинатного пласта, которое, например, наблюдаем в Пассакалии Баха (8-я вариация).

Действительно, долгое время орган был предназначен для культового искусства и использовался в католических и протестантских богослужениях. Тем не менее, некоторые импровизационные жанры – такие, например, как *токкаты, фантазии, прелюдии, интонации* способствовали формированию в органной музыке эмоциональной динамики в пассажно-импровизационных и фигурационных ОФД. Подобные процессы, вероятно, не менее интенсивно выразились в над-остинатном слое органных пассакалий. Причём, здесь свободно сочетались токкатные, моторные и полифонические сегменты (например, на стыке 19-й и 20-й вариаций органной Пассакалии Букстехуде сталкиваются противоположные по звукоизвлечению и акустическому эффекту фактурные приёмы). Долгое отрывисто-токкатное вибрирующее (на протяжении 3-х вариаций) пространство сменяется пологим и мягким звуковым “ландшафтом”.

Нередко над-остинатный пласт совмещает признаки разных жанровых направлений, что создаёт порой уникальные

произведения. Так, например, Пассакалия А. Резона, написанная как Trioatz, трактуется как камерная пьеса, что не типично для органических пассакалий. Богатство регламентированной орнаментики, ритмическая острота, изящество выделки приближает ОФД её над-остинатного слоя к клавирным или клавесинным орнаментальным клише.

Отведённое пассакалии место средней, медленной части в инструментальном концерте “обязывает” её к лирической манере высказывания. Тесно связанный с традицией оперной арии *lamento*, над-остинатный пласт концертов представляет собой длительное, но детализированное “погружение” в одно эмоциональное состояние. Концертно-виртуозные и выразительные возможности солирующих инструментов отразились в трактовке патетических образов-эмоций. Для над-остинатного пласта инструментальных концертов характерны лёгкость и гибкость интонационного “плетения”, обусловленные спецификой сольного звучания.

Общие формы движения и линейно-мелодическое развёртывание включают в себе предельное выражение чувства, сдерживаемого твёрдой “волей” *basso ostinato*. Особенно характерно это для концертов Вивальди, в которых столь велико значение эмоциональности, открытого изъяснения чувства, и в качестве главного средства постижения мира выбираются страсть и аффект.

Над-остинатный пласт концертов демонстрирует стремление индивидуализировать, психологически заострить переживания. “Итальянизмы” в виде хореических попевок, ниспадающих терций, секст и септим (с заполнением и без), “пропетых” интонационных взлётов, свойственных аффектированной манере произнесения музыкального “слова”, вплетаются в мелодику над-остинатного слоя концертов Вивальди и Баха.

С помощью клишированных оборотов над-остинатного пласта концертов воссоздаются черты, свойственные импровизации. В противовес высокой степени “интеллектуализации” эмоции в органной пассакалии, здесь возникает впечатление привлечения композитором моделей, возникших в момент стихийного акта творчества, и затем

письменно запечатлённых. На это нацелены изменчивость и мобильность клише, свободное “дыхание” и обилие регламентированной и нерегламентированной метром орнаментики.

Рассмотренные здесь семантические процессы свидетельствуют об интеграции различных способов мышления, расширяющих художественные возможности жанра. Художественное пространство музыкальной темы фокусирует в себе и передаёт барочное восприятие мира как сложного, изменчивого, бесконечно и полифонически меняющегося.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. Бауэр С. К вопросу о модальности как категории мышления: дис... канд. искусствоведения. М., 1996.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.
5. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: дис...канд. искусствоведения. М., 1994.
6. Зенаишвили Т. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации): дис... канд. искусствоведения. М., 1997.
7. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): дис...канд. искусствоведения. Л., 1990.
8. Кальман Л. К проблеме стереотипов в полифонической музыке //Теоретические проблемы полифонии. М., 1980. Вып. 52. С. 40 - 57.
9. Катунян М. Нотация бассо-континуо: текст и контекст //Ars notandi //Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. Чайковского. М., 1997. Вып. 17. С. 63 – 73.
10. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М. 1931.

11. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука., 1979.
12. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1991.
13. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств в инструментальной музыке И. С. Баха //Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. трудов /ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 75. С. 83 - 107.
14. Медушевский К проблеме семантического синтаксиса// Сов. Музыка. 1973. № 8. С. 20 - 29.
15. Семёнов Ю. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли прак-тики и теории в эпоху барокко //Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. Сб. трудов /ГМПИ им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 84. С. 56 - 91.
16. Сысоева А. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1992.
17. Холопова В. Зрительный ряд в музыке //Пространство и время в музыке /РАМ им. Гнесиных: Сб. тр. Вып. 121. М., 1992. С. 13 – 25.
18. Холопова В. Музыка как вид искусства. М., 1994.
19. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): Дис... канд. искусствоведения. Л., 1980.
20. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.С.Баха) //Звук, интонация, процесс. М., 1998. С. 36 - 46.
21. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
22. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н.Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа, 1998.
23. Эскина Н. Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII века. Дис... канд. искусствоведения. М., 1983.
24. Horsley I. The diminution in Composition and Theory of Composition // AM/ 35 (1963).

25. Nelson U. The technique of variation ...from de Cabesson to M. Reger. – Berk – LosAng., 1962 (University of California publication music , v. 3).
26. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. Princeton, 1978.
27. Schuler M. Zur Frühgeschichte der Passacaglia <<MF>>, 1963, Bd. 16, H. 2.

Нотные примеры

Пример №1

И.С. Бах. Пассакалия c-moll для органа

6-я вариация



Пример №2

Д. Букстехуде. Пассакалия d-moll для органа

Заключительная вариация

