

СМЫСЛОВЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ МОДИФИКАЦИИ ТЕМЫ ПАССАКАЛИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ БАРОККО

Одним из уникальных и универсальных жанров, сложившихся в русле старинной традиции западноевропейского барокко, явился жанр пассакалии. Сохраняя свою специфику, преодолевая национальные, временные и пространственные границы, пассакалия пользуется неизменным интересом композиторов различных школ и направлений. Секрет ее долговечности кроется в особых художественных возможностях жанра, которые, несмотря на значительный интерес исследователей к этому явлению, оказываются мало изученными.

Существо жанра заключено в его универсальной модели – грамматической конструкции, запечатлённой в оппозиции неизменной одноголосной *темы* и обновляющихся *общих форм движения*. Родственная пассакалии чакона представляет собой вариации на оstinatную гармоническую формулу с линейным басом. Разные способы изложения их тем не заслоняют общей для обоих жанров закономерности – опоры на рельефную, емкую и стабильную линию *basso ostinato*, проводимую в нижнем голосе.

Тема пассакалии, с её многочисленными повторениями и преобразованиями внутри контекста произведения, выступает в своей *внутритекстовой* функции. Тема *basso ostinato*, с наполняющей её интонационной лексикой, входит в текст других пассакалий, выполняя *межтекстовые* функции мигрирующей интонации. Оба случая могут быть рассмотрены, вопреки утверждению о полной неизменяемости, “застылости” и неподвижности *basso ostinato*. Результатом семантических процессов, происходящих на уровне взаимодействий мигрирующей темы с контекстами разных произведений, являются многочисленные смысловые и структурные её модификации. Они приводят к возникновению новых выразительных возможностей инварианта, обрастанию его новыми – вторичными значениями. В данной статье нами рассматривается вторая из названных выше ситуаций – межтекстовые модификации “кочующей” темы-образа. С этой целью будет выполнен сравнительный анализ одноголосных тем инструментальных пассакалий и *basso ostinato* некоторых чакон.

Как показывает музыкальный материал, уже в ранних образцах пассакалий и родственных им чакон в инварианте темы устанавливается чёткая пространственная и временная детерминированность. Качество континуальности, по-видимому, продиктовано хоральной природой тона, являющегося их структурной единицей (примеры № 1, № 1а, № 2, № 6). Его хоральная специфика, далёкая от речевых посылов и понятийности, всё ещё актуальна в темах ранних произведений. Изначально связанное с воплощением образно-содержательных идей “вопросо-ответного” диалога звукофер, как религиозно-мировоззренческого символа Небесно-Земной

иерархии, квинтовое соположение тонов служило “каркасом” для образования интонационных формул с ярко выраженным свойством инварианта. Интонационное развертывание в инварианте темы, происходящее в замкнутом, очерченном квинтовым соположением тонов объёме, опирается на немзыкальные образы физических форм движения. Они связаны с двигательнo-пространственным опытом человека и основаны на ощущении “верха” и “низа” и представлении о передвижении “вверх” и “вниз”, то есть о “подъеме” и “спуске”.

Источником формирования музыкальной семантики в теме пассакалии XVI-XVII в. послужила музыкальная риторика, сознательно закрепляющая за теми или иными интонационными образованиями образные представления. Ее ведущей смысловой структурой явилась риторическая фигура *catabasis*, в основу которой легло линейное диатоническое нисходящее заполнение квинтового каркаса. Характерными чертами инварианта становятся инерционность движения, континуальность и массивность звучания нижнего регистра. Эти качества контекста обуславливают полноту, значимость, значительность “произнесения” каждого отдельного её тона. Такие свойства инварианта в момент слухового восприятия ассоциируются с “унисоном” нижних голосов (традиция, по-видимому, тянется от *contratenor bassus* середины XV века), которому противостоят “сольные” в над-остинатном слое, преодолевающие “гравитационную” тяжесть слоя *basso ostinato*.

По представлениям исследователей, в контексте вокально-хоровой традиции фигура *catabasis* изображала спуск в его прямом значении. Вторичные, религиозно-символические значения этой фигуры в вокальной и инструментальной музыке опираются на внешне идентичную формулу изображения, но теперь она несёт иную смысловую нагрузку [10, 84]. Видимо, подобные процессы происходят и в лексеме пассакалии. Здесь со временем визуальное изображение спуска, означающее “грехопадение”, “сошествие в ад”, сливается с фиксацией внутреннего эмоционального состояния человека - горестного и подавленного.

В теме инструментальной пассакалии эта фигура символизирует предопределённость, всеобщий высший закон, довлеющий над индивидуальными волями и самолюбиями. В ней отсутствуют характерные мотивы, несущие индивидуальную смысловую нагрузку (примеры № 2, № 2а, № 8). Музыка барокко, открывающая тему “человека и мира”, отражает двойственность положения личности: личность и обладает самосознанием, и полностью зависима от законов всеобщего. Поэтому не случайно, что образы скорби, печали и страданий являются “сквозными”, мигрирующими на протяжении всей эпохи барокко.

Другим смысловым инвариантом темы пассакалии становится фигура *passus duriusculus*, генетически связанная со средневековыми представлениями-понятиями о выражении божественного и земного в музыке и символическим разделением музыкального пространства на “верх” и “низ”. Её появление нередко связывают и с оперной арией *lamento*, идентичной семантике страдания, скорби. Так, например, боль и отчаяние

Дидоны, запечатлённые в известной арии 3-го акта оперы Перселла, обретает характер роковой неизбежности и предрешённости, благодаря неизменно возвращающейся в басу фигуре *passus duriusculus* (пример № 21).

Смысловой инвариант темы пассакалии представляет собой краткое текстовое образование – лексему, концентрирующую в себе типологические черты жанра. Вместе с тем, в пассакалии лексема и тема не всегда были тождественны. По мере усложнения лексического состава и изменения протяжённости последней, лексема, сохраняя свой приоритет, входит в неё в виде одной из риторических фигур. В более поздних образцах пассакалий тема и лексема вступают в отношения “части” и “целого”. Лексема обеспечивает теме эмотивную доминанту и даёт направление для дальнейших её смысловых модификаций. Они происходят в русле намеченной лексемой семантики скорби и связаны с включением в тему других интонационных формул и риторических фигур, обогащающих её новыми нюансами смысла и повышающих уровень эмоционального напряжения. Таковы, например, нисходящие интонации м.9, ум.7, ум.4, символизирующие значения скорби, трагизма и большого эмоционального напряжения. Эти риторические фигуры мы можем увидеть в темах *Adagio* фортепианного Концерта d –moll (пример № 15) и Пассакалии c-moll для органа И.С.Баха (пример № 14), *Largo* из Концерта для скрипки и оркестра g-moll Вивальди (пример № 13) и др.

В некоторых темах пассакалий (пример № 14) зашифрован вид движения, связанный с представлениями о вращении на месте (“фигура круга”, или кружения, - *circulatio*). Эмблема круга, как известно, являлась одной из наиболее распространённых в барокко. В отличие от предшествующей эпохи, вкладывающей в неё понятие Вечности, божественного начала, “непрерывное движение по кругу” в эпоху барокко символизирует обратную сторону постоянного и неизменного: бренное, ускользающее мгновение [4,66]. В контексте темы пассакалии вращательное движение выполняет функцию преодоления инерционности нисходящего движения и вносит в него элемент напряжения.

Большое значение в темах пассакалий Баха и Вивальди приобретают риторические приёмы пауз. *Apasiopesis* или *suspiratio* изображают “вздохи” и “умолчания”. Они являются символами смерти, вечности и привносят в темы оттенок значительности и философичности. Кроме того, паузы способствуют моделированию перекличек (эффект “эхо”) в звуковом пространстве лексем.

В темах органных пассакалий особенно актуальной становится риторическая фигура *exclamatio* (“восклицания”), моделирующая речевую интонацию возгласа. Ямбическая активность восходящего кварто-квинтового хода символизирует чистоту веры, устремлённость к божественному свету истины. Здесь она придаёт темам проповеднический характер, типичный для немецкой культуры периода Реформации. Таковы, например, темы органных пассакалий И.С.Баха (пример № 14), Д.Букстехуде (пример № 9) и А.Резона (пример № 22).

Необходимо отметить и ещё одну смысловую модификацию инварианта лексемы. Процесс расслоения лексемы на слой опоры и неопорный, насыщение изнутри разнонаправленными интонационными движениями приводят к ослаблению её “телесности”, обретению мобильности, характерной для “солирующих” голосов (примеры № 11, № 13, № 15). Однако не менее важен факт образования в теме-лексеме оппозиции “первый план - второй план”, возникающей между опорным и неопорным слоями. Разделение темы на “низ” и “верх” фокусирует основную идею пассакалии, заключающуюся в противопоставлении basso ostinato и над-остинатного пласта.

В темах поздних пассакалий складываются две типовые ситуации. В *первой* лексема выполняет роль опорного нижнего слоя в теме с признаками фактурного расслоения. Это происходит в Andante Концерта для скрипки а-moll (пример № 23) и Пассакалии из “Каприччио на отъезд возлюбленного брата” И.С.Баха (пример № 10), а также в Largo Концерта для скрипки g-moll Вивальди (пример № 13). Во *второй* лексема “растворяется” внутри темы среди других риторических фигур. Она зашифрована в виде нисходящего интонационного движения в теме. Подобного рода отношения риторических фигур и лексемы характерны, например, для Adagio из Концерта для клавира d-moll И.С.Баха (пример № 15) и некоторых тем органных пассакалий (примеры № 9, № 14, № 22).

Анализ музыкального материала демонстрирует стабильность ритмической формулы лексемы, скрепляющей в процессе миграции её разнообразные модификации. Ритмический инвариант неизменно опирается на трёхдольный метр (3/2, 6/4, 3/4) и на основе воспроизведения характера и типа движения отражает внутреннее состояние человека. Ритмическая структура функционирует в виде четырёх разновидностей: чередования крупных длительностей, каждая из которых занимает целый такт; равномерного движения восьмыми; хореической стопы, близкой сарабанде, и активной ямбической. Медленный темп, по мнению Швейцера, помогает выявить смысловую доминанту ритмоформулы. Через модель “шага” - то непрерывного и “тяжёлого”, то прерывистого и “неотягощенного” - передаётся эмоциональное состояние силы и уверенности или - неуверенности и утомлённости [11, 363].

Смысловые модификации темы в контекстах инструментальных пассакалий были бы невозможны без её структурных преобразований. Последние происходят параллельно с установлением смыслового инварианта лексемы и его последующим обновлением. Основу структурного инварианта многих тем пассакалий составил верхний тетрахорд звукоряда натурального минора в его нисходящем движении, известный как фригийский оборот. Среди диатонических ладов барокко ему принадлежало ведущее место, так как он удерживал элементы модальности в формирующейся системе тонально-гармонического мышления. В таком виде он сложился в лексему пассакалии и basso ostinato родственной ей чаконы, но не сразу.

В анализе интонационного материала обращает на себя внимание, что во многих темах-лексемах, относящихся к разным периодам барокко, предельно “обнажен” квинтовый каркас фригийского тетра хорда, тогда как тоновое заполнение квинтового объема отсутствует. Так, например, в лексемах чакон И.Пахельбеля и Корбетты обозначены только границы звукового поля фригийского оборота (примеры № 18, № 7).

Можно предположить, что вначале сформировались “крайние точки” инварианта. Начало и конец лексем образовали *квинтовый каркас*, послуживший их устойчивой грамматической моделью. Последняя, очевидно, и стала основой образования инварианта лексемы, праэлементом которого был тон. Вполне вероятно, что структурный инвариант лексемы опирается на монодийные традиции и вбирает в себя основные черты песнетворчества (мелопеи), сформировавшиеся в связи с системой тетра хордов Древней Греции. Впоследствии они были развиты вокально-хоровыми жанрами церковной музыки Средневековья и Возрождения. Здесь, как известно, фригийский оборот существовал как устойчивая модально-ладовая структура, которая затем “перекочевала” в инструментальную музыку.

Включение тонов в структурный инвариант происходит различными путями. Но все они обусловлены линейной природой тематизма пассакалии и в сконцентрированном виде отражают специфику тематического становления полифонической музыки, а также развития тонально-гармонических принципов в русле модальных. Первые попытки освоения пространства свернутой структурной модели темы-лексемы приводят к установлению инварианта лексемы, интонационное развертывание которой протекает в ограниченном квинтовым остовом объеме. Он трактуется как крайние точки традиционной модально-ладовой структуры, а поступенное диатоническое сопряжение тонов, их линейная выровненность, скованность ритмического движения генетически связаны с системой тетра хордов и функциональной переменностью тонов внутри каждого из них. Инвариантными становятся нисходящее движение фригийского тетра хорда, где естественный спад напряжения “обретал покой” в нижнем звуке¹ и “активный” квинтовый (реже - квартовый) возглас с поступенным диатоническим заполнением скачка. Необходимыми качествами инварианта становятся мотивная недифференцированность, структурная однородность и гармоническая разомкнутость. Подобные черты инварианта можно наблюдать в темах-лексемах чакон Фишера, Витали, Пахельбеля и других авторов (примеры № 2, № 2а, № 6, № 19).

Поиски интонационного профиля лексемы сопряжены с формированием звуковысотных грамматик. Их суть заключается в дифференциации тонов и установлении между ними субординационных отношений. Характерным признаком линейности инварианта является равноправность линейных функций тонов его составляющих. Ритмическая выровненность и

¹ Этот инвариант темы в музыкальной практике со временем становится ведущим.

ограничение количества тонов, входящих в инвариант, приводят к нивелированию опорных тонов. Тоновая дифференциация, отделяющая квинтовый остов (центр) от тонов, заполняющих его (периферия), происходит только звуковысотным, или “дограмматическим” (М.Арановский) путём. Последний звук выделяется в качестве завершающего тему лишь в момент её повторения (примеры № 2, № 7, № 8, № 17, № 19). Таким образом, вначале устанавливается *со-положение*, а не *со-отношение* тонов внутри инварианта лексемы, что формирует эффект статичности в восприятии взаимоотношения тонов в ранних темах пассакалий.

Преобразование лексемы путём раздвигания звукового объёма и осмысления её внутреннего пространства происходит благодаря двум основным контекстным способам. *Первый способ* характеризуется включением в инвариант лексемы тонов-латерантов (термин А.Горковенко), прилегающих к верхнему или нижнему тонам квинтовой основы и выводящих за её границы (примеры № 4, № 5). Расширение звукового пространства происходит и путём регистрового переноса на октаву вверх или вниз одного из тонов квинтового каркаса как, например, в Балетто № 3 Дж.Фрескобальди (пример № 20). Здесь опорные тоны образуют октаву, а квинтовый завершает лексему автентическим оборотом. Оба способа увеличения объёма лексемы представлены в Чаконе неизвестного автора (пример № 3), где наглядно показан приём расширения её в объёме децимы. При этом точка “притяжения” – основной тон квинтовой свернутой модели лежит в центре её звукового поля.

Интересно, что на ранних этапах модификаций инварианта лексемы ритмическая структура не участвует в процессе размежевания линейных функций тонов. Она выполняет только знаковые функции, то есть её рисунок обобщен и сводится к ритмоформуле сарабанды (пример № 5). Этот процесс во многом заторможен из-за рассогласованности звуковысотного и ритмического факторов. В качестве примера подобного рода несоответствия обратимся к теме-лексеме пассакалии Роберта де Визе (пример № 4). Здесь синкопированный тон, опевающий верхний опорный, стремится к сращиванию с ним. При этом нижний опорный тон квинтового каркаса функционально переименован. Он то ритмически ослаблен, то метрически центрирован. Результатом становится минимальное разделение тонов на опорный и орнаментальный слои.

Второй способ предполагает более интенсивную функциональную дифференциацию тонов, для которой характерно зарождение фактурного расслоения в лексеме. Механизм образования скрытого двухголосия или субфактуры основан на проецировании изначально горизонтальной модели квинты на “вертикаль”. Звуковое поле начинает расслаиваться на опорный (передний план) и неопорный (дальний план). Эта ситуация становится возможной, благодаря нарушению ритмической выровненности, внедрению в варианты лексемы широких интервальных ходов и насыщению ранее

однородного движения тонов элементами противодвижения (примеры № 1, № 3).

Обозначенные выше способы структурных модификаций инварианта лексемы пассакалии опирались на репрезентативный канон вокально-хоровой традиции, лежащий в русле диатоники. Комбинирование ступеневое материала диатонического инварианта темы-лексемы начинает процесс его хроматизации. Богатые возможности в хроматизации фригийского оборота заложены в вариантной природе минора. Открывает этот процесс включение в ступеневый состав вариантов VI и VII ступеней гармонического и мелодического минора, а продолжает проникновение II и IV альтерированных ступеней. К вариантам тем-лексем на хроматизированной тоновой основе относятся, например варианты, обыгрывающие нисходящее движение по звукам верхнего тетра хорда гармонического минора (примеры № 10, № 12) или варианты, очерчивающие вводнотоновым тяготением основной тон субдоминанты (пример № 24). Пройдя начальный этап отбора, а затем типизации, один из многочисленных хроматических вариантов приобретает значение инварианта для последующих преобразований лексемы. Хроматический инвариант, по мнению большинства музыковедов, откристаллизовался в оперной арии *lamento* и представляет собой хроматическое заполнение квинтовой свернутой модели. Яркими примерами подобного рода являются *basso ostinato* из “*Crucifixus*” Мессы *h-moll* И.С.Баха (пример № 17) или Ария Дидоны из оперы “Дидона и Эней” Перселла (пример № 21). Хроматический инвариант лексем пассакалий проходит те же стадии развития, что и диатонический, однако, здесь все процессы протекают гораздо интенсивней. Так, процесс разделения внутри лексемы-линии на два оппозиционных слоя (опорный и неопорный) может начинаться с первого же её такта, как это происходит в теме-лексеме *Largo* из Концерта для скрипки и оркестра *g-moll* Вивальди. Здесь нижний опорный слой “шествует” по звукам хроматического инварианта, а нижний “дублирует” его в сексту через временной интервал. В результате возникает эффект “эхо” (пример № 13).

В лексемах с хроматической основой процесс расслоения происходит в контексте повышенного (относительно её диатонических вариантов) уровня ладового напряжения. В них обостряются центростремительные ладовые тяготения, обнажая резкие напряженные интервалы ум.7, ум.5, ум.4. Подчеркивание опорных тонов здесь происходит ладовыми средствами с помощью вводнотоновых тяготений. Наряду с рассогласованностью звуковысотного, ладового и метроритмического способов выявления опоры, которую мы наблюдали в диатонических лексемах, здесь намечается синхронное взаимодействие этих факторов. Так, например, в теме органной пассакалии Букстехуде *d-moll* мы видим, что ритмическое и ладовое формирование опорного слоя единоподчинены (пример № 9).

Одной из особенностей соотношения опорного и неопорного слоев в хроматизированных темах является оппозиция динамики и статики. Подобная ситуация складывается в лексемах, где заостряется противоречие

между ладово устойчивым и неустойчивым, но ставшим опорным, тонами. При этом акцент может смещаться с опорного на соседний с ним хроматический тон, оспаривающий у первого главенство (примеры № 10, №11, № 14). Расслоение линейной хроматической лексемы на два фактурных слоя привносит новый смысловой акцент в соотношение между опорным и неопорным тонами. Нарушение инерционности движения рождается из противопоставления выдержанного голоса движущемуся (пример № 23) или из прерывания движения противоположно направленными скачками (пример № 15).

Взаимоотношения между такими слоями скрытого двухголосия характеризуются оппозицией моментов движения и торможения. Между тонами хроматизированной и фактурно расслоившейся лексемы складываются новые субординационные отношения. Оппозиция “опорный-неопорный” слой намечает другую: “движение-торможение”. В изначально статичную лексему проникает напряжение, являющееся источником процессуальности в музыке.

Рассмотрим лексему пассакалии с ярко выраженной оппозицией движения и торможения. Специфика напряжения в теме органной пассакалии с-moll И.С.Баха (пример № 14) проявляется в противоречии между четко установленной границей звукового пространства и попыткой её преодоления. В этот процесс активно включается оппозиция опорного и неопорного линейного слоев. Рассогласованность звуковысотного, ладового и ритмического факторов (опорный тон “соль” в первом и четвертом тактах метрически выделяется, а во втором-ослаблен) приводит к незначительному, всего на один “шаг”, продвижению мелодии темы за пределы очерченной звуковысотной границы. При этом, место опорного тона оспаривается тонами-латерантами. Однако моментный “прорыв” сменяется быстрым и резким падением звуковысотного мелодического контура лексемы.

Итак, становление структурного инварианта темы пассакалии в самых общих чертах можно представить в виде нескольких этапов. Первый знаменует собой поиски способов тонового заполнения квинтового каркаса свернутой модели лексемы. Он увенчивается установлением её диатонического инварианта. Второй связан с процессом преобразования инварианта лексемы в пределах диатоники. Далее характерным становится комбинирование ступеневое материала лексемы и его постепенная хроматизация. Результатом последней стадии является формирование хроматического инварианта лексемы. Наступает период модификаций на основе хроматического инварианта.

В процессе эволюции темы пассакалии складываются две противоположные тенденции: стремление к кристаллизации эталона и тенденция к его преодолению. Это проявляется в ориентации лексемы пассакалии на стереотип с одновременным его преобразованием. И напротив, нарушение стереотипа сопровождается тщательным отбором структурных элементов, входящих в варианты тем-лексем.

Развитие и становление структурно-смыслового инварианта лексемы инструментальной пассакалии связаны с постепенным и непрерывным преодолением её зависимости от вокально-хоровой церковной традиции. Подобный процесс, продиктованный расслоением фактуры, сопровождался зарождением в линейной теме оппозиций опорного и неопорного слоёв. Однородное ранее звуковое поле начинает дифференцироваться на передний и дальний планы. Противопоставление различных компонентов в теме приводит к насыщению её элементами напряжения, в ранее статичную тему проникает динамика.

В русле строгого репрезентативного канона, на который изначально опираются темы пассакалий, под воздействием оперы и концертирующего стиля начинают формироваться новые типологические черты. “Внеличный”, “вневременной” характер темы всё ещё актуален для пассакалии. Вместе с тем, в тему попадают смысловнесущие интонации и риторические фигуры, нацеленные на её образное наполнение. Состояние отрешённости, культивируемое интонационной индифферентностью темы, приобретает эмоциональный оттенок: характерным становится и воплощение аффектов.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

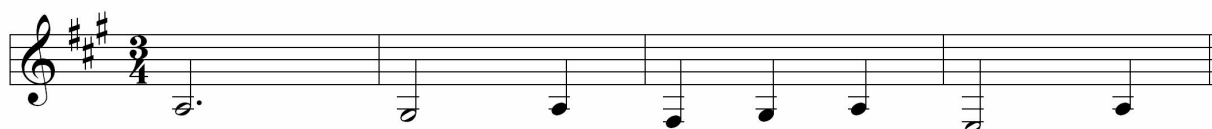
Чакона н.а. 1695г.

Пример №1



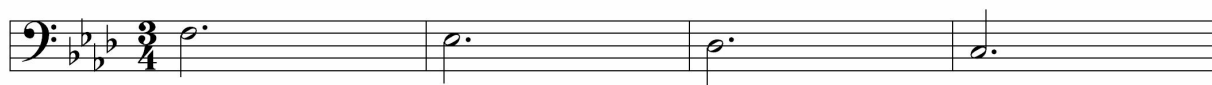
Чакона н.а. конца XVI в.

Пример №1а



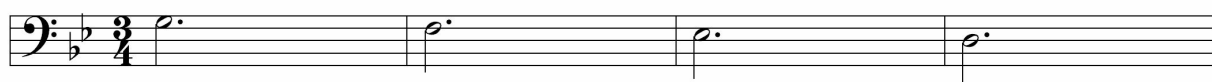
Пахельбель Чакона

Пример №2



Витали Чакона

Пример №2а



Чакона н.а. 1670г.

Пример №3



Роберт де Визе Пассакалия

Пример №4



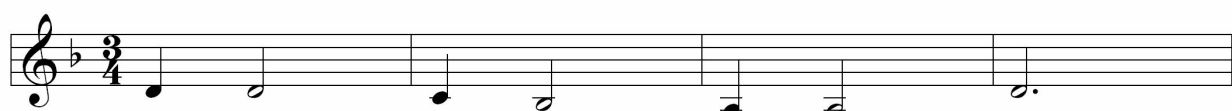
Чакона н.а. 1706г.

Пример №5



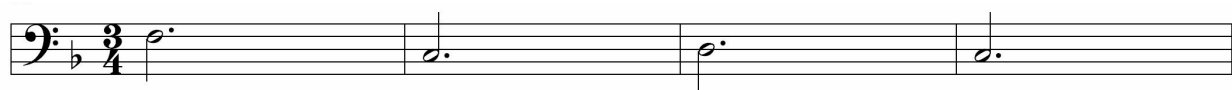
Пассакалия нач. XVIIв.

Пример №6



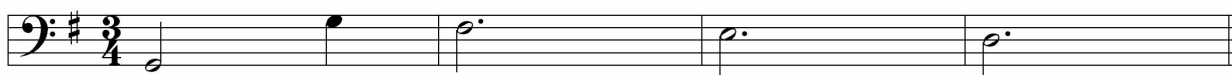
Пахельбель Чакона

Пример №7



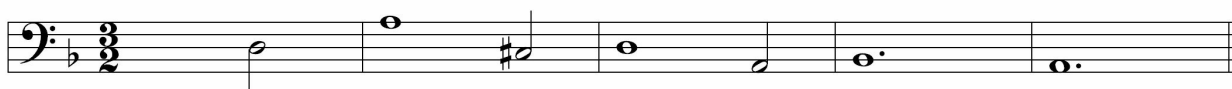
Фишер Чакона

Пример №8



Букстехуде Пассакалия

Пример №9



И.С. Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата №3

Пример №10



Букстехуде Чакона c-moll

Пример №11



И.С. Бах. Чакона из Партиты d-moll

Пример №12



Вивальди Largo из Концерта для скрипки g-moll

Пример №13



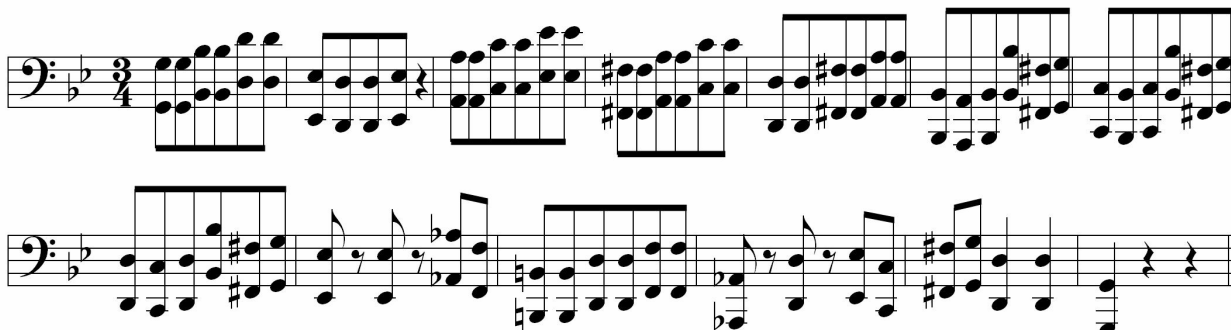
И.С. Бах. Пассакалия c-moll

Пример №14



И.С. Бах. Adagio из Концерта для клавира d-moll

Пример №15



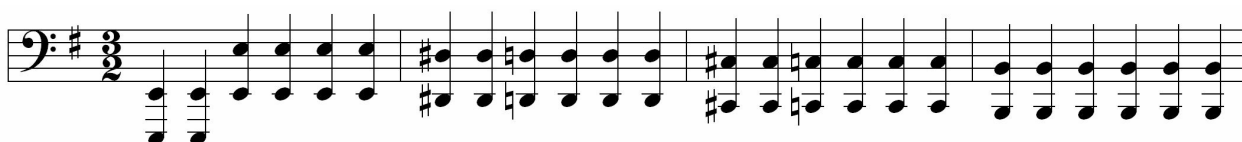
Чакона н.а. нач. XVIIIв.

Пример №16



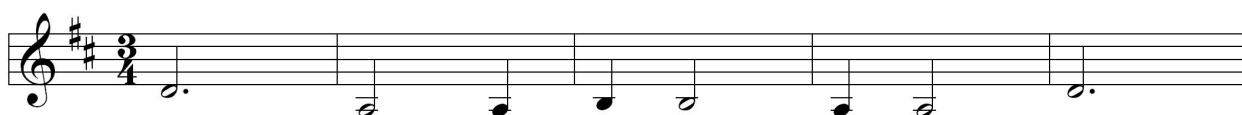
И.С. Бах. «Crucifixus» из Мессы h-moll

Пример №17



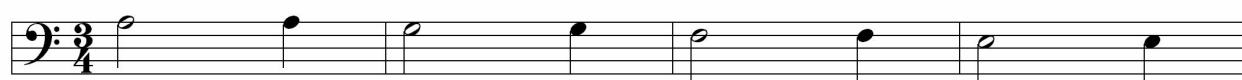
Корбет Чакона

Пример №18



Фишер Чакона a-moll

Пример №19



Фрескобальди Пассакалия

Пример №20



Перселл Ария Дидоны

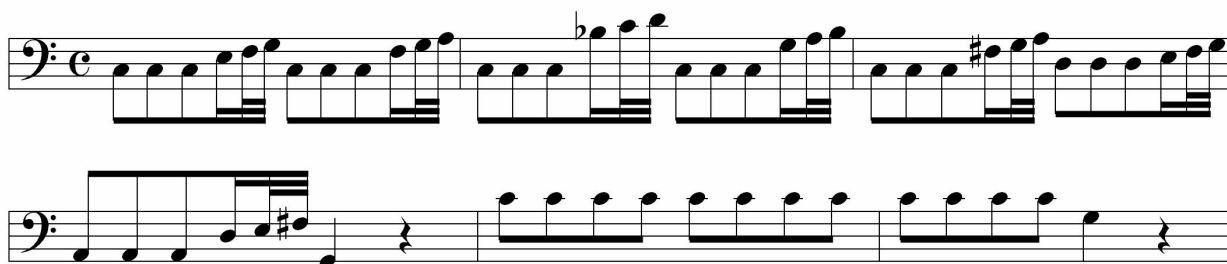
Пример №21



Резон Трио

Пример №22





Библиографический список

1. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.,1991.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVI- первой половины XVII веков: принципы и приёмы. М.,1983.
3. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVI- XVIII веков в ряду искусств. М.,1981.
4. Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.,1994.
5. Овсянникова Т. Синтаксическое строение полифонического тематизма// Теоретические проблемы полифонии / Сб.тр.: МГК. Вып.52. М., 1980. С.58-74.
6. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII-первой четверти XIX века. М.,1985.
7. Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI-начала XIX века. М.,1979.
8. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях скрытого многоголосия // Теоретические проблемы полифонии. М.,1980.
9. Стогний И. О конструктивной роли смысловых оппозиций в музыкальном произведении // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных. Вып. 144. М.,1998. С.28-38.
10. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М.,1998.
11. Швейцер А. И.С. Бах. М., 1965.
12. Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
13. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. М.,1975. С.6-62.