

На правах рукописи

**АЛЕКСЕЕВА Ирина Васильевна**

**ТЕМАТИЗМ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ  
МУЗЫКЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО**

специальность 17.00.02- Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва, 2002

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,  
профессор Шаймухаметова Л.Н.

Официальные оппоненты:

Зейфас Н.М. – доктор искусствоведения,  
профессор,

Луцкер П.В. – кандидат  
искусствоведения.

Защита состоится 20 июня 2002 на заседании Диссертационного совета Д. 210.004.03 по присуждению учёных степеней при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации / 103009, Москва, Козицкий пер. 5/.

Ведущая организация: Российская академия музыки им. Гнесиных.

## *Цели и задачи исследования*

Известно, что музыкальная тема является одним из основных структурных сегментов музыкального содержания. Сложность смысловой и структурной организации музыкальной темы предполагает целую систему представлений о ней, множество подходов к её изучению. Вместе с тем, традиционное понимание темы и академические представления о её сущности связаны преимущественно с грамматической и синтаксической сторонами. Всё ещё недостаточно изучены интонационно-лексический состав темы, этимология входящих в её состав значений. При этом в характеристике синтаксических явлений теоретическое музыкознание отдаёт явное предпочтение *теме гомофонной*, тогда как на образцы *полифонического* тематизма ориентированы немногие работы. До сих пор неполностью выявлены и описаны наполняющие барочную полифоническую тему смысловые структуры, характеризующие её как целостное художественное образование, недостаточно исследована специфика барочного фигурационного тематизма, или иначе, тематизма общих форм движения.

Весьма показательным в отношении изучения смыслообразования полифонического тематизма может служить явление *внутритекстовых* и *межтекстовых* модификаций темы в рамках конкретного стиля. В данной работе эта проблема ставится в русле инструментальной традиции *basso ostinato* и рассматривается на образцах-примерах из пассакалий, чакон, граундов и фоллий стиля барокко. Несмотря на свободные трансформации в процессе исторической эволюции, эти жанры являются устойчивым и семантически определённым художественным образованием. Причина долговечности и универсальности этих жанров, видимо, заключается в уникальной и постоянной в своём пространственно-временном оформлении модели – семантико-синтаксической конструкции, положенной в их основу. Для неё характерно диалектическое единство двух вертикально

соположенных уровней: неизменно повторяющейся *темы* и изменяющегося орнаментально-декоративного тематизма, включающего как развёрнутые мелодические линии, так и *общие формы движения* (ОФД).<sup>1</sup> В этой конструкции кроются особые художественные возможности, которые, несмотря на значительный интерес исследователей к явлению *basso ostinato*, оказываются мало изученными.

Традиционное представление о жанрах *basso ostinato* связано с ёмкой и рельефной, неизменной при переходе из текста в текст и внутри текста одноголосной **темой**, неоднократно проводимой в басу. Она является своеобразным символом пассакалии, чаконь, граунда и фолли. Вместе с тем, в многочисленных работах отечественных и зарубежных музыковедов, посвящённых бассо-остинатным жанрам, мы наблюдаем обращение с ней как с техническим приёмом или конструктивным принципом, лежащим в основе композиции вариаций на *basso ostinato*. Одним из наиболее устойчивых заблуждений является представление о полной *неизменности* интонационных контуров и конструкции тем при их вхождении в различные контексты вариаций на *basso ostinato*. Вместе с тем, оказывается, что тема в процессе миграции подвергается структурно-смысловым модификациям. За рамками традиционных синтаксических (формообразующих) аспектов исследований осталась и сама проблема текстовой организации. До сих пор тема не рассматривалась и не рассматривается как универсальное (общее или нормативное) типологическое явление эпохи барокко, не исследованы и художественные возможности тематизма бассо-остинатных жанров. Не выявлены и не описаны устойчивые, имманентно присущие и связывающие тему с предметным миром, интонационные стереотипы с закреплёнными за ними значениями. Можно сказать, что исследование явления происходило не столько в глубину, сколько по широте охваченных явлений.

*Целью работы* является выявление специфики и художественных возможностей *тематизма бассо-остинатных жанров эпохи барокко* и не-

---

<sup>1</sup> В дальнейшем принимаем сокращение: (ОФД) - общие формы движения.

которые особенности их текстовой организации.

В связи с изложенным, в диссертации поставлены следующие задачи:

1. Выявить характерные особенности интонационно-лексического состава музыкальной *темы* басса-остинатных жанров и описать их типологические свойства.
2. Описать структурные и семантические модификации *тем* басса-остинатных жанров в процессе межтекстовой миграции.
3. Проанализировать семантические процессы в контексте верхнего (альтернативного теме) над-остинатного пласта и механизм его интонационного развёртывания на примерах различных инструментальных произведений - органных, скрипичных, клавирных.
4. Выявить специфику отношений между темой и над-остинатным пластом с точки зрения целостной структуры.

### ***Материал исследования***

*Музыкальным материалом* исследования послужили образцы тематизма пассакалий, чакон, фоллий и граундов, принадлежащих органной, скрипичной и клавирной школам барокко. В процессе отбора музыкальных примеров учитывалось разнообразие типологических свойств контекстных модификаций жанров *basso ostinato* в инструментальной музыке барокко. При этом предпочтение отдаётся тем их проявлениям, в которых принцип *ostinato* выдерживается от начала и до конца произведения.

В работе используются инструментальные сочинения И. С. Баха, Г. И.-Ф. Бибера, Д. Букстехуде, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, К. И. Керля, А. Корелли, Ф. Куперена, И. Пахельбеля, Г. Пёрселла, Д. Фрескобальди и других композиторов того времени.

С целью сравнения, в музыкальный материал вошли некоторые образцы из вокальной и хоровой музыки И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Кавалли, Ж. Б. Люлли, Я. Мелани, К. Монтеверди, А. Скарлатти, А.

Страделлы, Г. Пёрселла и других композиторов конца XVI, XVII и начала XVIII века.

### ***Методы исследования и терминология***

Избранный в диссертации ракурс рассмотрения тематизма жанров *basso ostinato* предполагает комплексный подход к объекту исследования. Диссертация складывалась при взаимодействии нескольких подходов. Так, в работе использовались некоторые методологические основания, сложившиеся в семиотике, лингвистике (теории художественного текста), психологии, философии и других смежных науках. Первичное значение в определении авторской позиции в этой области сыграли труды по семиотике и типологии культуры Ю. Лотмана, а также работы лингвистов и литературоведов М. Бахтина, Д. Лихачёва, А. Афанасьева, А. Ф. Лосева, В. Б. Шкловского, А. А. Потебни. Понимание художественного текста как открытой полисистемы, обладающей особым механизмом смыслопорождения, явилось универсальной, практически полезной базой в процессе постижения многих качеств текста музыкального.

Новые возможности проникновения в музыкальное содержание открыли работы, посвящённые теории текста. Непосредственное отношение к настоящей диссертации имеет концепция М. Арановского о формировании разного типа текстов посредством механизмов интертекстуальных взаимодействий, изложенная в монографии «Музыкальный текст. Структура и свойства»<sup>2</sup>. Точный и объективный анализ разнообразных текстов и их оценка на основе идеи имманентного смысла элементов музыкального текста демонстрирует монография Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста»<sup>3</sup>.

Гипотезы, идеи, решения, предложенные музыковедами и объединённые общим семиотическим подходом, явились важной составной

---

<sup>2</sup> Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.

<sup>3</sup> Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.

частью методологической базы диссертации, в которой устанавливается отношение к теме, лежащей в основе жанров *basso ostinato*, как к смысловому сегменту художественного текста, способному и к индивидуальным авторским контекстным преобразованиям, и к более серьёзным и устойчивым модификациям. Таковы исследования М. Арановского, А. Михайлова, В. Медушевского, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой. Признавая знаковые функции целого ряда элементов и уровней музыкального текста, учёные указывают на ряд ещё неисчерпанных возможностей для углубления и расширения теории музыкальных значений на различном историческом материале.

Важное методологическое значение при анализе линейно изложенной темы *basso ostinato* имел *метод тонологического анализа*, предложенный М. Арановским в работе “Синтаксическая структура мелодии”<sup>4</sup>, в которой автор на материале мелодий гомофонной музыки демонстрирует многозначность семантических значений и проявлений *тона* в процессе взаимодействий слоя опоры со слоем орнамента.

Наиболее оптимальным для разработки проблем тематизма бассо-остинатных жанров представляется метод *семантического анализа*, позволяющий выявить смысловую организацию тематизма многочисленных произведений эпохи барокко, принадлежащих к единому родовому понятию бассо-остинатных жанров. Здесь автор опирался на монографию Л. Шаймухаметовой “Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы”, а также на ряд других разработок исследователя в этой области.<sup>5</sup> Составляющие семантического анализа - категории “*интонационная лексика*”, “*лексемы*”, применённые для характеристики феномена музыкальной речи, а также понятия, представляющие процесс развития, - такие, как “*миграция*”, “*контекстуальная трансформация*”, “*внутритекстовые и внетекстовые*

---

<sup>4</sup> Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991.

<sup>5</sup> См. также: “Семантический анализ музыкальной темы”. – М., 1998.

*взаимодействия*” помогли конкретизировать наблюдения над механизмом образования художественного смысла.

Исследование опирается на центральное понятие “*интонационной лексики*” как набора относительно устойчивых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Они обладают необходимыми для узнавания свойствами стереотипа с закреплённым смысловым значением. В этом же значении нами употребляются термины “*интонационная формула*”, “*интонационный стереотип*”, “*лексема*” и др. Взаимодействие контекста и темы вызывает структурные и смысловые модификации последней.

Особую важность в работе приобретает термин “*интонационно-лексический пласт*”, который применяется в значении крупномасштабной знаковой единицы текста. Он был введён в работу по аналогии с некоторыми лингвистическими понятиями – “*стилевой пласт*” (Л. Гинзбург, А. Григорьева) или “*стилистический пласт лексики*”, под которыми понимался отбор, соподчинение и объединение в целостное текстовое образование разнородных смысловых наполнений.<sup>6</sup> При изучении общих закономерностей текстовой организации тематизма остигатных жанров в диссертации отмечается, что каждый “пласт” обладает своей лексикой и внутренней логикой соподчинения интонационно-лексического материала.

*Предметом исследования* в диссертации является *феномен тематизма* и специфика его текстовой организации в инструментальной музыке конца XVI, XVII - начала XVIII веков, отличающейся признаками жанров *basso ostinato*.

*Объектом* наблюдений стали *нижний и верхний структурно-смысловые пласты* бассо-остинатных жанров, а также их взаимодействие, изученные на материале образцов музыки западноевропейского барокко.

### ***Апробация материалов исследования***

---

<sup>6</sup> Термин “интонационно-лексические пласты” применялся в работах Л. Н. Шаймухаметовой. См., к примеру: “Семантический анализ музыкальной темы”. – Указ. изд. - с. 119.

По материалам диссертации опубликованы 3 статьи, издана брошюра “Интонационная лексика бассо-остинатных жанров в западноевропейской музыке XVI-XVII веков” (1, 5 п. л.), подготовлены и прочитаны доклады на конференциях в г. Уфе (1989 г., 1990 г., 2000 г. и 2001 г.), г. Оренбурге (2001 г., 2002 г.) и в г. Москве (2002 г.). Материалы исследования, переработанные в лекции, внедрены в учебный процесс Уфимского государственного института искусств. Практическая значимость диссертации обсуждалась в Лаборатории музыкальной семантики и на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Уфимского государственного института искусств.

*Структура диссертации* включает в себя введение, четыре главы, заключение, библиографический список и нотное приложение.

### ***ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ***

***Во введении*** обосновывается актуальность темы исследования, а также определяются изложенные выше цель, задачи, предмет, объект, методы и материал исследования.

**Глава I. “К проблеме изучения специфики тематизма бассо-остинатных жанров”** содержит анализ разработки проблемы, а также позиции авторов и подходы к её решению. Подчёркивается отсутствие конкретных исследований интонационной лексики тематизма бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. На основании обзора в первой главе выявляются основные пути в развитии и изучении проблемы: *грамматико-синтаксический* (§ 1) и *интонационно-семантический* (§ 2).

#### ***§ 1. Basso ostinato как композиционный принцип и его теоретическая разработка в контексте проблем формообразования***

В исследованиях, лежащих в русле *грамматико-синтаксического подхода*, важное значение приобрели исследования Г. Римана и

унаследованная традиция, где тема *basso ostinato* рассматривается с точки зрения *композиционного принципа*.

В работе Римана “*Basso ostinato und die Anfänge der Kantate*” (“*Бассо остинато и начало кантаты*”) впервые осуществляется попытка в самом общем синтаксическом плане дать классификацию *ostinati*. Автор выделяет *развёрнутые*, занимающие целую строфу, и *краткие*, повторяемые внутри строфы *ostinati*. Весьма характерно применение в отношении темы *basso ostinato* термина “мелодическая формула”. В нём акцентируются синтаксические, чисто внешние свойства объекта: краткость и линейность. Синонимом данного термина в музыковедении на долгое время становится термин “мотив”.

Другая традиция сформировалась в русле концепции Б. Асафьева о музыке как “искусстве интонируемого смысла”. Не занимаясь специально изучением традиции *basso ostinato*, Асафьев, тем не менее, в книге “Музыкальная форма как процесс” рассматривает *cantus firmus* и *basso continuo* (предшественников остинатных жанров) как “...мнемоническую формулу лада и ...путеводителя для слуха и памяти”.<sup>7</sup> У Асафьева подход к *cantus firmus* принципиально намечен как к *интонационной формуле*, сформировавшейся в музыкальной практике и направленной на организацию слушательского восприятия. В близких по смыслу наблюдениях Б. Яворского над традицией *cantus firmus* подчёркивается общезначимость таких “тезисов”.

Нельзя не отметить важную методологическую установку, данную в трудах Б. Асафьева и Б. Яворского на исследование процессов движения в музыке, изучение содержания и сути тематического процесса.

На протяжении длительного времени зарубежные и отечественные теоретические исследования *basso ostinato* продолжали развивать, в основном, идеи Г. Римана, оставаясь принципиально на позициях грамматического и синтаксического подходов. В данной главе было выде-

---

<sup>7</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л: Музыка, 1971. - С. 74.

лено несколько направлений в исследованиях этой ориентации. Одно из них связано с интересом к специфике *гармонического* варьирования в вариациях на *basso ostinato* (М. Этингер). Здесь тема трактуется как гармонический фундамент для образования функциональности верхнего пласта. Другое направление осуществляет подход к тематизму жанров *basso ostinato* в *синтаксическом ключе* (Т. Генова), где даётся типология тем *basso ostinato* с точки зрения их композиционной роли в произведении.

Важными в контексте заявленных проблем явились наблюдения В. Цуккермана над темой как *композиционной структурой и приёмом* (“Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма”). Среди исследований синтаксической ориентации также выделяются работы, посвящённые проблемам *формообразования*, в которых описаны отдельные стороны формы *basso ostinato*. Среди них, например, такие, как *полифонические приёмы* тематического изложения и развития в вариациях на *basso ostinato* (Вл. Протопопов) или тема *basso ostinato* как особого рода *техника* (немецкие исследователи В. Гурлитт и Л. Вальтер). В ряде теоретических работ (Г. Заднепровская, М. Надарейшвили) осуществляется попытка систематизации форм *ostinato* как *технического приёма*, который начинает рассматриваться в русле единой традиции.

При расширении и углублении знаний о теме *basso ostinato* в работах неизбежно сохраняется обращение с темой и внутритекстовым тематическим процессом преимущественно как с формообразующим. Это происходит, как правило, в контексте исследования феномена вариаций на *basso ostinato*, либо на основе анализа и описания конкретных жанров. Как правило, жанры рассматриваются автономно и независимо от теории тематизма *basso ostinato*, его типологических закономерностей и художественной специфики.

Локальный интерес к остинатным формам выразился и в появлении описаний конкретных произведений XX века, выполняемых на основе методологии *целостного анализа* (В. Рабей, В. Бобровский, Н. Бать, А. Ибрашева и др.). При новизне материала и интересе к современной музыке,

но не к жанру, авторов по-прежнему привлекают проблемы гармонии и синтаксической структуры произведения.

Существенно утвердили представление об универсальности темы, подготовили “почву” для понимания её структурно-смысловой целостности наблюдения о преемственности “формулы” *basso ostinato* по отношению к предшествующей ей традиции *cantus firmus* (Г. Риман, С. Скребков, М. Этингер, Т. Генова, С. Dahlhaus, R. Litterscheid), а также исследование *грамматических и ладофункциональных* особенностей полифонического тематизма (С. Скребков, М. Этингер, Э. Ловинский (E. Lovinsky), П. Вагнер (P. Wagner), Ю. Тюлин, Вл. Протопопов и др.).

Не менее важна тенденция обнаружения преемственности традиции *ostinato* феномену *basso continuo* (И. Барсова, М. Катунян, Ю. Семёнов). Она способствует выявлению связи феномена *basso ostinato* с практикой инструментального музицирования, ставит проблему взаимоотношения между канонизированным нижним и изменяющимся верхним пластами, а также формирует новое отношение к этой проблеме как к общеэстетической.

В диссертации была отмечена значимость работ, в которых изучается лежащий в основе темы *basso ostinato* фригийский тетрахорд как *грамматическая модально-ладовая единица* (К. Дальхауз, Э. Ловинский, М. Этингер). В большинстве из них выдвигается гипотеза, что процесс его хроматизации приводит к традиционной формуле хроматического *basso ostinato*. Однако заметим, что в процессе межтекстовой миграции и многочисленных контекстных преобразований эти два вида не исчерпывают существования феномена тематизма бассо-остинатных жанров.

В то же время большинство упомянутых нами выше исследовательских аспектов безусловно утвердили статус *basso ostinato* как ведущего структурного образования в полифонической музыке, способного выполнять тематическую и конструктивную функцию в музыкальной композиции.

## **§ 2. О тенденциях семиотической ориентации в исследованиях тематизма basso-остинатных жанров**

Самостоятельная, и противоположная римановской, концепция музыки как средства общения (в основе которого лежат устойчивые и социально значимые смысловые единицы) в трудах Б. Асафьева и Б. Яворского явилась своеобразной методологической “экспозицией” дальнейшего развития проблемы. Идеи Асафьева о способности различных языковых элементов участвовать в формировании интонационных стереотипов были продолжены отечественными и зарубежными музыковедами.

Несмотря на то, что семиотический аспект исследования ещё не утвердился в современном музыкознании, появились работы, в которых ладо-модальные явления, ритмоформулы, риторические фигуры, напевы-символы рассматриваются в качестве интонационных структур с закреплёнными значениями. Исследование подобных явлений в семиотическом ключе позволило приблизиться к пониманию процессов смыслового наполнения тематизма. В этом отношении интересными представляются исследования семантических особенностей ладо-звукорядных структур, лежащих в основе темы *basso ostinato*. Так, например, в работе С. Бауэр “К вопросу о модальности как категории мышления” даётся взгляд на модус как *художественную модель*, обладающую высокой степенью семиотичности.

В некоторых исследованиях последних лет, относящих явления *cantus firmus* и *basso ostinato* к разряду принципов, дана их новая эстетическая оценка. Так, например, в работе А. Ивашкина “Канон в музыке как эстетический принцип” прослеживается канонизация *cantus firmus* и его проникновение (миграция) из бытовой в профессиональную музыку.

Устойчивые интонационные обороты, бытующие в вокально-хоровой музыке Баха, о которых пишет А. Швейцер, способствовали смысловому наполнению линейной темы *basso ostinato*. В эпоху образно-смыслового форми-

рования одноголосной полифонической темы они играли важную коммуникативную роль, поскольку были включены в речевую деятельность.

Важно также отметить роль работ культурологической направленности из области исторического музыкознания. Общеизвестно значение исследований Т. Ливановой, В. Конен, А. Розеншильда и других авторов. В них бассо-остинатные жанры рассматривались в динамике развивающихся культурных традиций, постоянно формирующих содержательный диапазон. В результате серьёзного труда и коллективных усилий учёных-музыковедов мы располагаем справочными сведениями об остинатных жанрах. Тем не менее, жанры пассакалии, чаконы, граунда и фолии здесь не рассматриваются внутри единой и общей для них культурной традиции.

Аналитический обзор эволюции проблемы со всей очевидностью выявил, что если *тема basso ostinato* и композиционные закономерности её включения в вариационную форму изучены теоретическим музыкознанием достаточно подробно (хотя и с узкограмматических позиций), то *надостинатный пласт* – его структура и свойства – всё ещё остаётся без внимания. Мало изучен входящий в его состав фигурационный тематизм. Процесс осмысления тематизма общих форм движения в музыкознании происходил с двух сторон: теоретической и практической. В работах В. Бобровского, Ю. Тюлина, В. Холоповой, общие формы движения, а в исследовании Е. Ручьевской – общие формы звучания – традиционно противопоставляются рельефному типу тематизма. Отмечая их процессуальный характер, авторы в то же время подчёркивают пассивность ОФД в образно-смысловом отношении.

Заостряя внимание на двигательном характере функционирования неиндивидуализированного полифонического тематизма, Э. Курт одним из первых проявил значительный интерес к исследованию механизма его линейного развёртывания во времени. Оценка линейного тематизма с процессуально-энергетической позиции через категорию “напряжение” по

сути актуализирует проблему его изучения с точки зрения выразителя эмоционально-экспрессивных переживаний человека.

Важное значение для диссертации имели работы, в которых аргументируется возможность ОФД воплощать динамику эмоциональных состояний посредством типизированных инструментальных клише. Наблюдая над механизмом воспроизведения музыкой эмоциональных движений, исследователи приходят к выводу о том, что они возникают с помощью иконических, комплексных знаков и знаков-интонаций (В. Медушевский), а также с помощью переноса в тембры музыкальных инструментов *моторно-ритмической, певческой и речевой* сфер (В. Холопова). Описание тематизма ОФД в музыкознании складывалось из анализа его отдельных проявлений: например, орнаментики, техники диминуирования, фактурных клише (Н. Диденко, Н. Эскина, Т. Зенаишвили, Е. Бурундуковская, Т. Оганова, Р. Гресс, Е. Аппель и другие отечественные и зарубежные музыковеды).

В работе выделяется значение отечественных и зарубежных исследований, способствующих накоплению сведений о технике варьирования, специфике орнаментирования и фактурных приёмов в клавирной музыке, написанной не только в форме вариаций на *basso ostinato*. Таковы, например, работы Д. Алексеева и М. Друскина, в которых в историческом аспекте рассматривается процесс формирования и эволюции клавирной музыки.

В контексте различных исследований происходило накопление наблюдений над фигурационными клише и их свойствами: способностью нести заряд энергетической информации, стереотипизироваться, включаться в музыкально-речевую деятельность и мигрировать из других сфер музицирования (например, из оперного “речитативного стиля”). Так, например, в книге И. Окраинец “Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю” этого типа тематизму впервые придан статус эмотивных значений. В других исследованиях описываются синтаксические

“блоки-стереотипы”, функционирующие в полифонической музыке (Л. Кальман), поднимается проблема генезиса орнаментального типа тематизма (Д. Голдобин), в виде “пунктира” обозначается семантический аспект проблемы лексического наполнения тематизма общих форм движения (В. Широкова).

Новым этапом в углублении знаний стали исследования последних лет, в которых осуществляются попытки проникновения в закономерности организации общих форм движения как способа воссоздания, передачи и восприятия художественного содержания. Появляются работы, в которых конкретизируются маршруты проникновения в неиндивидуализированный инструментальный тематизм интонационных формул, выполняющих роль структурно-смысловых образований с закреплённым значением. Так, например, в работах Л. Шаймухаметовой исследуются семантические процессы тематизма общих форм движения. В изучении ОФД с точки зрения наполняющей их интонационной лексики наиболее важным оказалось раскрытие эмоционально-экспрессивного механизма. В одном случае – это непосредственное *изображение образов движения* через формулы аффектов. В другом – передача экспрессии через моторно-двигательные механизмы и динамику процессуальности посредством клише инструментальной природы.

Появление исследований в семиотическом ключе является верным признаком того, что настало время изучения тематизма жанров *basso ostinato* на качественно ином методологическом уровне. Объединяясь в контексте остинатных жанров в целостное текстовое образование, характеристичный и орнаментально-декоративный типы тематизма требуют автономного анализа их смыслообразования. Вместе с тем, сосредоточенные и совмещённые в рамках одного музыкального текста они предполагают адекватный подход с точки зрения изучения наполняющей их интонационной лексики. Они позволяют направить исследование механизма образования художественного смысла по пути изучения взаимодействия разнонаправленных семантических процессов. Это определило цель второй, третьей и четвёртой глав диссертации.

ции, в которых основной акцент делается на анализе смысловой стороны процессов, протекающих в теме *basso ostinato* и противостоящем ей тематизме над-остинатного пласта.

**Глава II. “Семантические и структурные модификации бассо-остинатных тем в инструментальной музыке барокко”** рассматривает и описывает тему *basso ostinato* на основе *диатонического* и *хроматического инвариантов*.

**§1. Семантика и структура диатонического инварианта и его контекстные преобразования**

*Структурный инвариант* темы *basso ostinato* традиционно связывают с двумя разновидностями ладомелодических оборотов: *диатоническим* (фригийским тетрахордом) и *хроматическим*. В теме остинатных жанров они выполняли функцию интертекстуальных образований и обладали свойствами устойчивых оборотов с закреплёнными значениями, так как в “интонационном словаре” эпохи были известны как риторические фигуры *catabasis* (“нисхождение”) и *passus duriusculus* (“жестковатый ход”). Первая связана с вокальной традицией и темами *cantus firmus*. Вторая, - с оперной арией *lamento*. Подобные лексемы самостоятельны и способны выполнять роль темы. Внутри темы бассо-остинатных жанров инвариантные лексемы участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками.

Необходимыми качествами инварианта многих диатонических тем *basso ostinato* на основе ***фригийского оборота*** первоначально являлись мотивная недифференцированность, лексическая однородность, хоральная семантика тона и ладофункциональная разомкнутость. Во множестве примеров обращает на себя внимание установление *со-положения*, а не *со-отношения* тонов внутри инварианта лексемы, что формирует эффект статичности их восприятия.

Однако в анализе тематического материала выделилась группа тем, в лексическом составе которых отсутствуют фигуры *catabasis* или *passus duriusculus* в их привычном для современного слушателя развёрнутом виде. В них предельно “обнажен” квартовый или квинтовый каркас лексем, тогда как тоновое заполнение объема отсутствует. В диссертации сделано предположение, что вначале сформировались “крайние точки” инварианта, где начало и конец лексем образовали **квартовый** или **квинтовый каркас**, послуживший их *свёрнутой устойчивой грамматической моделью*. Последняя, праэлементом которой был тон, очевидно, и стала основой для образования лексем *catabasis* и *passus duriusculus* с ярко выраженной семантикой и структурой.

Среди многочисленных образцов диатонических тем *basso ostinato* встретились примеры, где грамматическая модель включает в себя один или два иногда орнаментально обыгрываемых тона. Отдельную, но производную от предыдущих группу образовали темы, тоны которых складываются в ладофункциональные обороты. В семантическом отношении в одном случае была отмечена тождественность ритмических единиц, что свидетельствует о предельной обобщённости лексики, *однородности* лексического состава темы. Таковы, например, темы некоторых граундов для клавира Д. Булла, У. Бёрда. В другом, - опора темы на лексику пластического происхождения. Наиболее типичными в этом отношении оказались сформировавшиеся в западноевропейской музыке XVII-XVIII века *ритмоформулы дактилического шага* и *сарабанды*. За первой (она часто встречается в менуэтах) закрепились значения мягкой пластики, несущей информацию о галантном. Вторая посредством пластики медленного “тяжёлого” шага была связана с семантикой трагического. Вступая во взаимодействие с другими лексемами, они образуют в темах бассо-остинатных жанров *неоднородные* по лексическому составу смысловые структуры и становятся одним из ведущих источников конкретизации музыкальной семантики. Эти процессы были

рассмотрены на примере тем Чаконы Корбетта для лютни, Концерта для двух органов Генделя, Чаконы D dur для органа Пахельбеля и других образцов.

На основе анализа многочисленных примеров были выявлены разнообразные способы внедрения данных ритмоструктур в текст тем: фрагментарное включение, развёртывание в масштабах темы, формирование вторичных значений контекстным способом внутри темы и другие.

В работе были также обозначены *однородные* по лексическому составу темы, в которых начинается *процесс орнаментации* квинтового каркаса. Он связан с расслоением линейной темы, нивелирующим образный смысл лексем и переводящий его в динамику общих форм движения.

Музыкальный анализ тем на основе свёрнутой квартовой (квинтовой) модели, а также ладофункциональных формул, позволил выявить процессы их постепенной лексической конкретизации. Этому явлению сопутствовало расширение внутреннего звукового пространства, синтаксическая дифференциация темы, что и привело постепенно к структурному оформлению её в целостное художественное образование. Типологическими чертами этой группы тем становятся постепенная замена хоральной природы на пластическую (ритмоформульную), кристаллизация композиционной структуры в направлении квадратности с преимущественным использованием мажорного ладового колорита, подчёркивающего танцевальное происхождение.

В значительной степени конкретизации темы способствовало введение в тему риторических фигур. Наиболее часто среди них встречается риторическая фигура-лексема *catabasis*, построенная на модели фригийского тетра хорда. Вместе с тем, в басса-остинатных жанрах *лексема* и *тема* не всегда оставались тождественными. По мере усложнения лексического состава и изменения протяжённости последней, лексема, сохраняя свой инвариант и смысловой приоритет, часто входила в тему лишь как одна из риторических фигур. В более поздних образцах *basso ostinato* тема и лексема уже вступают в отношения части и целого. Лексема формирует в теме образное содержание, устанавливает эмотивную доминанту и даёт

направление для дальнейших смысловых модификаций. Помимо этого, смысловые модификации темы и её трансформации в направлении танцевального начала возникают под влиянием условий контекста (динамических, ладовых, темповых, ритмических).

Модификации диатонического инварианта темы *basso ostinato* описаны в двух синтаксических ситуациях: 1) тождество темы и лексемы, 2) лексема как часть темы. Первая ситуация рассмотрена на материале тем чакон Г. И.-Ф. Бибера, Т. Витали, Фишера, Пахельбеля, Пассакалий И. К. Керля, Фрескобальди и др. Вторая – на примере тем Чаконы *G dur* для клавира Генделя, Трио-сонаты *g moll* Пёрселла, Чаконы для клавира Муффата, Чаконы *e moll* Букстехуде и др.

*В ситуации тождества темы лексеме мы наблюдаем:*

1) включение в тему дополнительных (по отношению к диатоническому инварианту) лексем, приоритетными среди которых являются ритмические формулы. Обогащение лексики темы происходит *внутренним* и *внешним* способами. Для первого способа типично воздействие на лексику незнаковых элементов текста: темпа, лада, артикуляции, которые формируют в теме новые смысловые оттенки. Для второго характерно фрагментарное линейное или развёрнутое в масштабах темы совмещение лексем, сложившихся в дотекстовой стадии. В результате переноса прямых значений в контекст темы-лексемы они укрепляют образную связь темы с внешним миром. В теме скрещиваются вокально-хоровые и пластические прообразы;

2) процессы преобразования линейных контуров темы с помощью её расслоения на опорный и неопорный (орнаментальный) слои. Музыкальное пространство темы становится многомерным. Ослабление метроритмической позиции опорного слоя темы способствует десемантизации темы.

Формирование контекстной семантики *темы в ситуации её неравенства лексеме* внешне происходят теми же способами. Однако здесь возникают и качественно иные процессы:

1) горизонтальное сцепление двух разнофункциональных структур: ладомодальной (*catabasis* или *anabasis*) с ритмически формульной (кадансом). В работе описан процесс включения автономных риторических фигур: *exclamatio* (возгласа), *circulatio* (“фигуры круга”), *saltus duriusculus* (“жестковатого скачка”). Причём новые лексемы вступают с инвариантной во взаимоотношения части и целого;

2) сцепление рельефных и орнаментальных сегментов темы;

3) вариантное преобразование лексемы внутри темы, приводящее к нейтрализации её лексики;

4) мотивная дифференциация слитного пространства темы, расширение её синтаксических масштабов, а также замыкание кадансовой формулой, укрепляющей статус темы в качестве целостного художественного образования.

## **§ 2. Семантика и структура хроматического инварианта и его контекстные преобразования**

В процессе музыкального анализа было обращено внимание на то, что в инструментальных хроматических темах *basso ostinato* инвариантная лексема *passus duriusculus* в “чистом виде” звучит редко. Однако на её основе в темах происходят многочисленные и активные модификации.

Анализ музыкального материала выявил две устойчивых, но противоположных тенденции преобразований хроматического инварианта тем. Первая связана с *обновлением лексики* и включением в состав темы новых, автономных от инвариантных, лексем. Вторая тенденция характеризуется “*размыванием*” *интонационного рельефа* и стиранием его значений. Решающая роль в этом семантическом процессе принадлежит орнаментации лексем, которая прокладывает путь к переводу лексики интонационно формульного типа в лексику общих форм движения.

Хроматические темы *basso ostinato* начинают насыщаться дополнительной лексикой, вступающей во взаимодействие с базовой лексемой. Здесь

складываются 2 способа включения лексем - *внешний* и *внутренний*. Первый характеризуется *горизонтальным* сцеплением лексем. Второй - *включением лексем в состав инвариантной* (базовой). В обоих случаях мы наблюдаем смысловую связь близких образов-представлений.

Смысловые модификации хроматического инварианта в темах *basso ostinato* проходят в условиях расслоения на *опорный* и *неопорный* линейные слои, взаимоотношения которых образуют принципиально иную семантическую ситуацию в оппозициях “*передний план*” - “*дальний план*”, “*динамика – статика*”. В тему проникает напряжение, являющееся источником процессуальности в музыке.

В работе на примере инструментальных сочинений Пёрселла, вторых частей концертов для скрипки и *basso continuo* Вивальди и Баха и др., рассмотрены случаи нивелирования в темах образной связи с представлениями о предметном мире и способа актуализации лексики орнаментального типа, благодаря которому привносится эмоционально-экспрессивный акцент.

Немаловажное место в работе уделено темам, представляющим *промежуточный этап преобразования* от диатоники *catabasis*'а к хроматике *pas-sus duriusculus*'а. Здесь были выявлены и описаны неоднородные по лексическому составу темы, образующие *две неравные* и контрастные друг другу *группы*.

**Глава III. “Семантические и структурные модификации тематизма над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко”** содержит описание семантических процессов, происходящих в тематизме над-остинатного пласта инструментальных бассо-остинатных жанров. Её основное содержание составляет описание способов преобразования входящих в этот тип тематизма мигрирующих интонационных формул.

В состав тематизма над-остинатного пласта входят как отдельные *интонационные формулы*, так и более развёрнутые *стереотипные инструментальные клише*, воплощающие образы движения. Однако в самом произведении, при их вхождении в контекст, семантические процессы, направленные к преобразованию указанных исходных смысловых структур, демонстрируют часто противоположные закономерности. В связи с этим они были рассмотрены отдельно.

### **§1. Модификации интонационных формул в контексте над-остинатного пласта**

Верхний пласт инструментальных басса-остинатных жанров включает *интонационную лексику формульного типа* с исходными внетекстовыми значениями и часто подчиняет их законам организации орнаментального текста. Они заимствуются либо из лексического словаря барокко, либо мигрируют непосредственно из темы *basso ostinato* в верхний пласт. В одном случае возникают *межтекстовые* взаимодействия нижнего и верхнего структурно-смысловых сегментов, в другом - *внутритекстовые*. В работе рассматривается каждая из ситуаций на материале вторых частей концертов Вивальди и Баха, пассакалии из “Каприччио на отъезд возлюбленного брата”, Трио-сонаты и Пассакалии для скрипки solo Г. И.-Ф. Бибера, Сонаты “Follia” А. Корелли, Трио-сонаты *g moll* и чакон из опер Пёрселла, программных граундов У. Бёрда и др.

Наблюдения показали, что в условиях орнаментального текста интонационные стереотипы, как правило, включаются в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания нерасчлененного множества структурных элементов. Здесь интонационные формулы теряют изначально свойственную им целостность и переводятся в моторно-двигательные клише с ярко выраженными динамическими свойствами. Художественным результатом становится эффект вынесения на

поверхность динамики процессуальности. Последняя служит способом выражения экспрессии, разнообразных видов аффектов.

*Межтекстовая миграция* интонационных формул в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров продемонстрировала свои особенности. Анализ выявил многообразие конкретной лексики, проникающей в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров способом вертикального включения из “лексического словаря” барокко. Её образное наполнение не задано темой и строго не регламентировано. В лексемах было замечено наличие неродственных бассо-остинатным жанрам смысловых установок, которые значительно обогатили тематизм над-остинатного пласта. Вопреки сложившимся представлениям о неизменно трагической образной направленности лексики в бассо-остинатных жанрах анализ программных граундов верджиналистов, инструментальных сочинений Пёрселла, Бибера и др. продемонстрировал включение в состав над-остинатного пласта образно конкретной лексики с внетекстовыми значениями сигнальной природы.

*Внутритекстовая миграция* лексем из темы *basso ostinato* в над-остинатный пласт всегда сопряжена с отбором лексем, который ограничен интонационным “запасом” самой темы и лежит в русле заданной ею семантики. Лексема вычленяется из синтаксически и лексически организованной среды, составной частью которой она являлась, и помещается в синтаксически нейтральный пласт текста. Лексема утрачивает прежние структурно-смысловые связи и включается в тонкий и сложный процесс адаптации к новым контекстным условиям: орнаментальным, либо линейно-мелодическим. К нему подключаются дополнительные незнаковые элементы текста. При этом тематическая индивидуализация над-остинатного пласта отличается плавностью и постепенностью. Основными способами семантических преобразований лексем являются включение их в процесс варьирования, секвенцирования и диминуирования. В результате мы наблюдаем радикальные структурные модификации интонационной лексики,

приводящие к её перерождению в противоположную по смыслу лексику эмотивного рода.

В целом, перечисленные наблюдения за структурно-смысловыми преобразованиями интонационных формул в контексте над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров демонстрируют постоянную *закономерность их перевода в лексику орнаментально-декоративного и линейно-мелодического типа.*

## **§2. Модификации инструментальных клише в контексте над-остинатного пласта**

В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров получают особую значимость динамические идеи. Он ассимилирует гибкие и энергетически ёмкие лексические средства. Наблюдая за ними, мы обнаружили, 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.

Воплощение в звуковой форме физических законов отразилось в волновой организации энергии напряжения со всеми соответствующими структурными параметрами: импульсом, амплитудой, фазой, кульминацией. Поскольку ОФД, в условиях полифонического мышления барокко часто представляют собой часть контрапунктического над-остинатного слоя, одним из ведущих принципов его системной организации является полиметрия волновых структур напряжения на разных составляющих его линейных уровнях. Координация зон усиленной и ослабленной напряжённости происходит по принципу комплементарности. Это ведёт к их устойчивому неравновесию. Способ дления напряжения проявляется в постоянном поиске стимулов к движению из накопления дополнительных импульсов на разных иерархических уровнях сложно организованной системы музыкальных элементов: на ладогармоническом и ладотональном,

фактурно-регистровом и ритмическом и других. Содержательный акцент этого явления связан со стремлением композиторов подчеркнуть эффект дления и углубления приоритетных чувственно-эмоциональных переживаний, данных в интонационной форме.

Всем известны фигуры *catabasis* и *anabasis*, моделирующие интонационное нисхождение и восхождение. Однако в результате анализа многочисленных примеров были описаны и другие разновидности - такие, например, как *периодический*, *синусоидальный*, *сферический*, *пилообразный*, *ламинарный*. Была поставлена задача пронаблюдать и выявить их особые художественными возможности.

На многочисленных примерах органнх, клавирных и скрипичных пассакалий, чанон, граундов и фоллий был рассмотрен механизм организации напряжения в над-остинатном пласте, поскольку он служит цели дифференциации эмоционально-аффективных состояний. Экспрессивно заряженные и перенесённые в контекст над-остинатного пласта инструментальных бассо-остинатных жанров клише, рефлексирующие визуальную траекторию (графику изображения) видов движений, создают определённую эмоциональную установку. Каждая из них рассмотрена в 2-х типовых формах: *горизонтального последовательного сцепления* сегментов ОФД, моделирующих разнообразные виды физического движения, и их *вертикального совмещения*.

**Глава IV “Взаимодействие интонационно-лексических пластов и их роль в организации тематизма бассо-остинатных жанров”** показывает закономерности взаимодействия верхнего и нижнего интонационно лексических пластов *basso ostinato* с точки зрения образования целостной структуры. Здесь рассмотрена специфика интонационного содержания пластов и художественные особенности их текстовой организации. Наблюдения над спецификой типологической модели бассо-остинатных жанров включены в контекст рассуждений о развивающихся параллельно с

ними и аналогичных по строго детерминированной конструкции, жанрах фуги, рондо и вариаций.

### **§ 1. О соотношении интонационно-лексических пластов музыкального текста бассо-остинатных жанров**

Интонационно-лексическое содержание пластов бассо-остинатных жанров различно. Нижний смысловой пласт представлен интонационно-формульным тематизмом с закреплёнными внетекстовыми образно-предметными значениями. Верхний – тематизмом как гомофонной, так и полифонической природы, но с ярко выраженными эмотивно-аффективными свойствами. В контексте бассо-остинатных жанров они образуют вертикальную оппозицию. Смысловая полифония одновременно звучащих, но различных по интонационному наполнению, логике и траектории движения пластов, становится *типологической чертой бассо-остинатных жанров*. Такая жанровая модель обуславливает ёмкость жанров, рождает представление о многозначности их художественного смысла.

Закономерности соподчинения нижнего и верхнего смысловых уровней при образовании целостной художественной структуры выражаются в системе синтаксической, пространственно-временной, смысловой и других оппозиций.

Синтаксическая оппозиция вариаций на *basso ostinato*, в которых пишутся бассо-остинатные жанры, опирается на противопоставление *неизменного и изменяющегося*. Она проявляется в симультанности и актуальна на всём протяжении вариационного цикла. Разнонаправленность процессов развития отражена в специфическом типе пространственно-временной организации жанров *basso ostinato*. Верхний и нижний пласты по-разному осваивают музыкальное пространство, зачастую образуя оппозицию *единонаправленного* (нисходящего движения баса) и *многообразного* (в над-остинатном пласте).

Традиционный слой генерал-баса строго регламентирован и каноничен, тогда как верхние голоса имеют импровизационную природу. Принцип *заданности* и *импровизационности* взаимодополняют друг друга. Противопоставляемый жёстко регламентированному basso ostinato “импровизационный” над-остинатный пласт соотносится с ним по образу антитезы *свобода - порядок*. Basso ostinato упорядочивает свободное заполнение пространства верхними голосами. Такое расщепление фактуры, связанное с процессом дифференциации музыкального пространства, даёт системно целостное представление о движении в мыслимом пространстве.

Оппозиции *неизменного* и *изменяющегося*, *статического* и *динамического* в бассо-остинатных жанрах связаны с барочными представлениями о времени как о совмещении различных по своему значению процессов. Линия basso ostinato олицетворяет собой идею Вечного. Над-остинатный пласт “перебирает” различные виды движения, основой которых является постоянное интонационное варьирование. Он символизирует иллюзорность, бренность человеческого бытия.

Накопление напряжения, динамика бассо-остинатных жанров “питается” обострением взаимоотношений между “оппонентами” оппозиций. А поскольку идея оппозиций - инвариантное свойство остинатных жанров, то возникновение многочисленных вариантов соотношения “верха” и “низа” тяготеет к бесконечности. Непрерывность интонационного развёртывания в остинатных жанрах рождает обратную тенденцию к его свёртыванию. Возникает оппозиция *движения* и *торможения*. Она во многом подобна “программе”, заложенной в самом приёме ostinato.

Структурно-функциональная оппозиция в остинатных жанрах проявляется в отсутствии строгой соотнесённости в пространстве их горизонтальных пластов. Одинаковые по протяжённости проведения темы отмеряют эквивалентные отрезки “тематического” времени. Дыхание верхнего пласта отмечено печатью произвольности, стихийности. *Дискретность* нижнего и *слитность* верхнего слоёв, различные речевые и

синтаксические характеристики каждого из них рожают несоответствие ритма их “дыхания”. Результатом, по-видимому, становится сопоставление отстранённо-повествовательного и эмоционально-экспрессивного тона высказывания.

Рассогласованность пластов проявляется и на уровне темброво-регистрового, тонального и тематического развёртывания. Разная логика развития в басу и над-остинатном пласте, “размывание” регулярных цезур на грани повторений интонационной формулы редкими и нерегулярными “знаками препинания” в верхнем пласте свидетельствуют о постоянно действующей оппозиции дискретности и слитности.

Текстовая организация лексических пластов противоположна друг другу. По сути, в бассо-остинатных жанрах параллельно существуют два типа текстов. Нижний лексический пласт основан на механизме концентрации и кристаллизации образа-темы, укреплении его значимости от начала к концу текста. Для верхнего характерно отсутствие процессуально-драматического развития с завязкой в виде конфликта, кульминацией и развязкой. Ему свойственны принципы непрекращающегося преобразования и взаимодополняемость лексических моделей. Художественным результатом становится многообразие граней, оттенков *одного эмоционально-экспрессивного состояния*.

## **§ 2. Конструктивно-семантические признаки типологической модели бассо-остинатных жанров**

Несомненное присутствие ограничения и подчинённости определённым правилам построения мира и моделирования процессов человеческой деятельности побудило к сравнению взаимоотношений темы *basso ostinato* и над-остинатного пласта при образовании целостной текстовой структуры бассо-остинатных жанров с фугой, хоральной обработкой и рондо. Здесь были проанализированы и описаны различия, демонстрирующие универсальность и уникальность типологической модели.

Строгая пространственно-временная детерминированность системы отношений нижнего и верхнего интонационно-лексических пластов в виде постоянно действующих оппозиций свидетельствуют о формировании типологической модели. Тем не менее, её функционирование в конкретных текстах бассо-остинатных жанров отличается гибкостью и мобильностью. Подобные свойства дают возможность мигрировать ей, подобно “свёрнутому тексту”, в различные контексты. В этой связи были выявлены и описаны возможности для модификаций типологической модели. Одной из них является функциональная модуляция, при которой верхний и нижний интонационно-лексические пласты сменяют друг друга по значимости.

Музыкальная информация передаётся в остинатных жанрах сразу по двум каналам: логическому и эмоциональному и направлена к сознанию и к подсознанию. Оппозиция интеллектуального и эмоционального взаимосвязана в данном случае с другими парами оппозиций: “общее – частное” и “внеличное – личное”.

### **Заключение**

Анализ нижнего пласта бассо-остинатных жанров позволил выявить интонационно формульный тип тематизма, опирающийся на лексемы с закреплённым внетекстовым значением. Верхний – зафиксировать орнаментально-декоративный и линейно-мелодический виды тематизма. В контексте бассо-остинатных жанров они образуют вертикальную структурно-смысловую оппозицию. Первый через обратную связь с внешним миром воплощает предметно развёрнутое богатство человеческого бытия. Второй отражает динамические процессы и моторно-двигательные ощущения. С помощью последних в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров запечатлена сфера эмоциональных настроений и оценок человеком окружающего мира страстей, судеб, проблем. Нижний пласт представляет абстрактно-логический вид познания человеком реальности. Верхний передаёт чувственно-эмпирический способ познания мира. Родовым

признаком бассо-остинатных жанров является соединённость по сути двух типов текста, наделённых разной пространственно-временной характеристикой, в единый текст.

Традиционный слой генерал-баса в бассо-остинатных жанрах строго регламентирован и подчинён соответствию образующих его риторических фигур установленным свыше внеположенным музыке законам. Он входит в бассо-остинатные жанры в виде “коллективного” опыта. Верхний пласт имеет импровизационную природу и знаменует собой творческое начало. Принцип заданности и импровизационности, общее и частное взаимодополняют друг друга, определяя характер творческого процесса композитора барокко.

Тема бассо-остинатных жанров не принадлежит одному синхронному срезу культуры, а является “памятью” предшествующих барокко эпох Средневековья и Возрождения. Проводя внемзыкальную идею в собственно музыкальной среде, она выступает в роли ретранслятора “чужого” художественного мира. Над-остинатный пласт переплавляет музыкальные идеи, принадлежащие собственно музыкальному миру барокко. Устанавливается система отношений в виде прямой и обратной связи между “чужим” и “своим”, направленная на постижение места “чужого” в контексте “своего” и наоборот.

Общее (“чужое”) в бассо-остинатных жанрах непрерывно связано с прошлым, а индивидуальное (“своё”) – с настоящим и будущим. Через оппозицию прошлое – настоящее в бассо-остинатных жанрах даётся точка зрения на мир, осуществляется попытка осмыслить прошлое, понять настоящее и, таким образом, осознать своё место в мире. Эта оппозиция фокусирует в себе особенности целой эпохи и знаменует собой перелом в музыкальной культуре, требующий повышенного внимания к вопросам связи и разрыва с прошлым.

Обнаруженные нами в бассо-остинатных жанрах оппозиции интеллектуального и эмоционального, общего и частного, прошлого и

настоящего, отражаясь друг в друге, генерируют новый смысл и воссоздают особый тип ориентации человека в окружающем его мире. В бассо-остинатных жанрах устанавливается модель бытия, где мир разума и чувств по-своему осознаёт основополагающие свойства бытия.

**По результатам исследования автором опубликованы следующие работы:**

1. Смысловые и структурные модификации темы пассакалии в инструментальной музыке барокко // Историко-теоретические проблемы музыкознания / РАМ им. Гнесиных, УГИИ: Сб. научн. тр. – М., 1999. - Вып. 156. - С. 113 – 127.
2. О клавирной пассакалии в музыке западноевропейского барокко // Яд-кяр: Сб. научн. тр. АН РБ. – Уфа, 2000. - Вып 1. - С. 111 – 118.
3. Интонационная лексема как предмет анализа музыкальной темы // Музыка, живопись, театр: проблемы истории и педагогики: Тез. научно-практической конф. – Уфа, 2000. - С.34 – 36.
4. Художественный образ мира в жанре инструментальной пассакалии западноевропейского барокко // Искусство и образование во втором тысячелетии (Теория. Практика. Педагогические позиции): Тез. научно-практической конф. – Оренбург. 2001. - С. 19 – 21.
5. О художественных возможностях жанра пассакалии в музыке западноевропейского барокко // Искусство как феномен культуры: Тез. науч. конф. – Уфа, 2001. - С. 7 – 8.
6. Техника анализа “зон напряжения” и их роль в организации музыкального произведения // Искусство, наука, техника: пути сопряжения: Тез. IV научно-практич. семин. – Уфа, 1990. – С. 144-145 (в соавторстве).
7. О суггестивных свойствах музыкальной интонации как фактора управления эмоциональным состоянием // Искусство, наука, техника:

- пути сопряжения: Тез. IV научно-практич. семин. – Уфа,1990. – С. 142 - 144.
8. О возможных путях точной фиксации напряжённости, возникающей на уровне внемusыкальных средств музыкальной выразительности при восприятии // Пути повышения эффективности научно-технического творчества молодёжи. – Тез. II Республ. научно-практич. конф. – Уфа,1989. – С. 164 – 166.
  9. Семантика и структура тематизма пассакалии в органной, скрипичной и клавирной музыке барокко // Семантика старинного уртекста. – УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002. – С. 53 – 70.
  10. Интонационная лексика бассо-остинатных жанров в западноевропейской музыке XVI-XVII веков. – УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001. – с. 28.