

*На правах рукописи*



**СИТДИКОВА Флюра Булатовна**

**СКРИПИЧНЫЙ ТЕКСТ В СОЛЬНЫХ И АНСАМБЛЕВЫХ  
СОЧИНЕНИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО**

17.00.02. – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Магнитогорск – 2012

Работа выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Алексеева Ирина Васильевна**

**Официальные оппоненты:**

**Коробова Алла Германовна**, доктор искусствоведения, профессор, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского», проректор по науке;

**Глазунов Александр Александрович**, кандидат искусствоведения, Донецкая государственная музыкальная академия им. С.С. Прокофьева, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов.

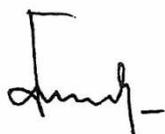
**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова».

Защита состоится 23 ноября 2012 г. в 16-00 часов на заседании диссертационного совета ДМ 210.008.01 по присуждению учёных степеней в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки» по адресу: 455036, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки».

Автореферат разослан 18 октября 2012 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета



**Галина Филипповна Глазунова**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы и постановка проблемы.** Проблема изучения организации музыкального текста барокко является одной из актуальных в современном отечественном музыкознании. Однако, в научном и научно-прикладном, практическом пространстве она решается до сих пор достаточно избирательно. Так, явное предпочтение отдаётся изучению текста клавирных и органных сочинений барокко, тематизм которых многоголосен. Содержательные же аспекты уникального, изложенного на одной нотной строке и потенциально мелодического скрипичного тематизма всё ещё нуждаются в исследовании. До сих пор не изучена специфика его текстовой организации, интонационно-лексическое наполнение.

Накопленные к настоящему времени сведения о становлении стилей, жанров, форм музицирования с участием скрипки, а также её выразительных возможностей в музыкальной исполнительской практике барокко требуют всесторонней оценки с точки зрения их отображения в однострочном скрипичном тексте сольных и ансамблевых произведений барокко.

Важной в комплексе исследовательских ракурсов является проблема изучения мобильности и адаптивности скрипичного тематизма. Эти его свойства были во многом обусловлены многофункциональностью скрипача-исполнителя. Запечатлённые роли концертанта в сольном тексте и со-интонирующего равноправного партнёра в текстовой партитуре ансамбля нуждаются в практическом осмыслении. В этой связи перед исследователем и исполнителем встаёт задача грамотной и аутентичной «расшифровки» скрипичного тематизма.

Системное представление о скрипичном тексте должно складываться в опоре на оппозицию «целое – часть», где текст сольных сочинений является автономным в структурном и содержательном отношении феноменом, а текст скрипичной партии в ансамблевых сочинениях – частью многострочной и многоголосной ансамблевой партитуры. Изначальное присутствие подобной дифференциации требует, с одной стороны, специального исследования каждого из названных феноменов, с другой, – их соотнесённого, сравнительного анализа, позволяющего выявить как наиболее общие, системообразующие компоненты, так и индивидуальные, специфические.

Богатство акустических, технических и выразительных возможностей скрипки нашло отображение в поливариантном художественно

содержательном потенциале скрипичного текста сольных и ансамблевых произведений барокко. Наиболее достоверным и результативным представляется изучение *уртекста* – первоначального, авторского, без редакторских привнесений. Это открывает перспективы более полного и глубокого проникновения в содержание скрипичного текста, его адекватного постижения в исследовательской и исполнительской практиках.

Решение этой проблемы представляет значительную сложность потому, что нотный материал той эпохи дошел до нас, преимущественно, в аранжированном, обработанном виде. Зафиксированные в уртексте посредством различных техник и приёмов смысловые единицы требуют специального изучения и реконструкции первичных моделей текста, в том числе с привлечением старинных трактатов, отображающих эстетические и мировоззренческие взгляды отдалённой от нас эпохи.

Сложность и многоаспектность исследуемой проблемы заключается в неразрывной связи скрипичного исполнительского искусства и, соответственно, скрипичного авторского текста с разнообразными формами инструментальной, в том числе не скрипичной, музицирующей практики, как сольной, так и ансамблевой. С одной стороны, их единство в эпоху барокко обусловило универсальные принципы организации инструментального текста. С другой стороны, сольный скрипичный текст был уникален и обладал оригинальной логикой построения. Здесь в свёрнутом виде отображены модели музицирования, сложившиеся в инструментальной ансамблевой практике с участием скрипки. Сольный скрипичный текст предстаёт как *quasi*-партитура, запечатлённая в однострочнике в виде явных (многоголосие) и скрытых (одноголосие) голосов. В этой связи перспективными становятся научные поиски специальных методологических и аналитических подходов для изучения специфики сольного скрипичного уртекста барокко. С одной стороны, это даёт возможность постижения скрипичного текста как единого и целостного, во многом вариативного и полиструктурного феномена. С другой, – предлагает «ключ» для его аутентичной интерпретации в современной концертной практике.

**Объектом** исследования стал скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко в их различии и взаимосвязи.

**Предметом** внимания являются механизмы смысловой организации скрипичного тематизма сольных и ансамблевых сочинений и связанной с ними интонационной лексики.

**Цель** – выявить общие и специфические принципы смысловой организации скрипичного текста барокко с точки зрения взаимодействия сольного и ансамблевого инструментального музицирования.

Реализация поставленной цели потребовала решения целого ряда **задач**, среди которых ключевыми стали:

- 1) изучить функции скрипки в различных формах музыкальной практики барокко и их отображение в нотном и музыкальном текстах;
- 2) исследовать общие и индивидуальные принципы организации многоголосного и одноголосного, интонационно-формульного и орнаментально-фигурационного скрипичного тематизма в контексте сольных и ансамблевых произведений барокко;
- 3) выявить интонационно-лексический состав скрипичного тематизма в текстах сольных и ансамблевых сочинений барокко;
- 4) рассмотреть роль исполнительских приёмов в смысловой организации скрипичного тематизма;
- 5) выявить роль внутритекстовых и межтекстовых взаимодействий в сольных скрипичных и ансамблево-оркестровых произведениях с участием скрипки.

**Музыкальный материал** настоящего исследования составили произведения, относящиеся к различным композиторским школам западноевропейского барокко. Здесь были отобраны наиболее яркие и показательные с точки зрения заявленной проблематики образцы сочинений с участием скрипки, принадлежащие к разнообразным жанрам барокко: трио-сонаты, *concerti grossi*, концерты для оркестра и для солирующей скрипки с оркестром, сонаты для скрипки и клавира, а также сольные сонаты, сюиты и партиты, фантазии, прелюдии, пассакалии, фуги. Универсальные принципы организации ансамблевого и сольного скрипичного нотного и музыкального текстов изучались в сочинениях итальянских, немецких, австрийских, французских, английских, чешских и других композиторов барокко. С целью более яркого обозначения специфики скрипичного уртекста в работу для сравнения включены образцы лютневой, органной, клавирной музыки. Привлекались разнообразные формы нотной записи инструментальных сочинений барокко: уртексты, нотные тексты с более поздними редакторскими наслоениями, а также современные редакции. Важное место отведено редким, факсимильным изданиям, таким, как сочинения для скрипки Г.-И. Бибера и И.-П. Вестгофа, органа И.-Г. Кёрля, лютни Ф. Корбетта и др.

**Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в российском музыкознании скрипичный текст барокко изучается как специфический в области музыкальной культуры интертекст, ориентирующийся на различные модели, в том числе нескрипичного, инструментального исполнительства.

В работе рассматриваются ранее не исследовавшиеся в тематизме сольного скрипичного уртекста процессы адаптации универсальных смысловых структур  $\frac{solo}{continuo}$  и *tutti – solo*, сложившихся в ансамблевой музыке барокко. Впервые в сольном скрипичном уртексте рассматриваются миграция и преобразование интонационной лексики собственно скрипичной и нескрипичной этимологии в их тесном взаимодействии.

Процессы формирования сольного скрипичного музыкального текста исследуются сквозь призму его интонационной лексики и различных знаковых ситуаций. Они изучаются через определение в сольном скрипичном тексте специфики интонационно-формульного и мелодико-фигурационного типов тематизма. Формирование его концертирующих свойств показано посредством выявления в тексте типологических знаков-клише, отображающих акустические, технические и темброво-регистровые особенности скрипки. В этой связи ценностные ориентиры рассмотренных в работе проблем также направлены на новизну.

**Методология и терминология.** Методологической базой диссертационного исследования явились теоретический и исторический подходы, конкретизированные в семантическом и сравнительном анализе. Их взаимодействие направлено на системное и комплексное освещение заявленной темы.

В работе осуществлялась опора на фундаментальные исследования в области теоретического музыкознания: теории музыкальной интонации (Б.В. Асафьев, М.Г. Арановский), музыкального жанра (А.Г. Коробова, Е.В. Назайкинский, О.В. Соколов, А.Н. Сохор, М.С. Старчеус), теории музыкальной темы (В.В. Бобровский, В.Б. Валькова, Е.А. Ручьевская, В.П. Холопова).

Избранное направление исследования проблемы потребовало обращения к теории музыкального текста с привлечением знаний из смежных областей гуманитарных наук – эстетики, лингвистики. Постигание детерминированности знакового отображения текста (художественного и музыкального) формами устноречевых высказываний стало возможным благодаря понятию «формы музицирования»

(Б.В. Асафьев) как исторически конкретных условий исполнения и бытования музыки.

Возможность осмысления специфики организации скрипичного текста барокко в различных ситуациях его функционирования (произведения ансамблевой и сольной музыки) дали концепции по теории текста М.Г. Арановского и Л.Н. Шаймухаметовой о формировании разного типа текстов благодаря принципам «смыслопорождения», миграции и адаптации смысловых структур.

В диссертации осуществлялась опора на новейшие, актуальные разработки проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» Лаборатории музыкальной семантики<sup>1</sup>. Техника семантического анализа музыкальной темы, разработанная в трудах Л.Н. Шаймухаметовой; тематизма общих форм движения, заложенная в работах ЛМС (Л.Н. Шаймухаметова, Н.Г. Селиванец, И.В. Алексеева, П.В. Кириченко и др.) позволила приблизиться к определению структурной организации и выразительно-художественного потенциала рельефного и орнаментального скрипичного тематизма сольных и ансамблевых (с участием скрипки) произведений барокко.

В барочном тексте знаковые функции обретают как локальные, так и крупномасштабные знаковые единицы. Ключевым стало понятие «интонационной лексики» – совокупности относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Их специфической для барокко разновидностью является риторическая фигура.

В роли крупномасштабных, системно образованных смысловых структур в барочном тексте часто выступают типовые «модели диалогов»  $\frac{solo}{continuo}$  и *tutti – solo*, поскольку они выражают со-положение и со-отношение партий участников ансамбля и предстают соответственно в вертикальной (одновременное расположение) и горизонтальной (последовательное звучание) формах. Мигрируя в иной текст, в том числе сольных произведений, универсальные модели стали носителями информации о функциях инструментов в музыкальной практике, их тембровых и технических возможностях. Они обрели роль «ситуативных знаков» (Л.Н. Шаймухаметова) и принимали участие в отображении в музыкальном тексте разнообразных форм интонирования

---

<sup>1</sup> Лаборатория музыкальной семантики (в дальнейшем – ЛМС), открыта в 2001 году в Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова под научным руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Н. Шаймухаметовой.

скрипки: виртуозного солирования, ансамблевого со-интонирования и др.

Работа ориентирована на методологию исследования акустических образов или «знаков-образов» инструментов, сложившуюся в ЛМС по отношению к клавирной музыке барокко (Е.В. Гордеева, П.В. Кириченко, Н.М. Кузнецова, К.Н. Морейн, Л.Н. Шаймухаметова). Наблюдения за межтекстовой, внутритекстовой миграцией интонационно-лексических образований позволили проникнуть в общие для различных инструментальных школ и специфические для скрипки механизмы смысловой организации барочного текста. Перемещаясь из ансамблевого контекста в сольный (и обратно), они образуют своего рода интонационно-лексический «словарь» инструмента, осуществляют связь исполнительского, нотного и музыкального текстов, формируя интертекст.

В диссертационном исследовании текст сочинений для скрипки соло и ансамблевых произведений с участием скрипки рассматривается как целостный феномен. При этом сущностно важным является постижение наиболее общих для нотного и музыкального текстов механизмов, заключающихся в их *свёртывании* в одноголосный сольный и *развёртывании* в многоголосную ансамблево-оркестровую партитуру.

Самое непосредственное отношение к настоящей работе имел подход Э. Курта к сольному одноголосному скрипичному тексту барокко (на примере сочинений И.-С. Баха), как а ргіогі полифоничному, линейный тип организации которого таков, «что в одном голосе в скрытом состоянии содержится многоголосие»<sup>2</sup>.

Целесообразной в процессе практической «расшифровки» свёрнутых в одноголосии скрытых голосов явилась технология тонологического анализа М.Г. Арановского, в которой функциональное расчленение на слои опоры и орнамента осуществляется благодаря вариативности музыкального тона.

Возможность постижения различных форм участия скрипки в жанрах ансамблевой и сольной исполнительской практик барокко открывают исследования отечественных и зарубежных музыковедов. Среди них работы по истории развития трио-сонат, concerto grosso, сонат, сюит и партит, увертюров, концертов.

Непосредственное влияние на изучение становления уртекста барокко, тесно взаимосвязанного с разнообразными формами скри-

---

<sup>2</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт, — М.: ГМИ, 1931. — С. 183.

пичного музицирования, оказали работы по теории и истории исполнительского искусства (М.М. Берляничик, Л.С. Гинзбург, В.Ю. Григорьев, Э.М. Прейсман, В.Ф. Третьяченко, Г.Г. Фельдгун, D. Boyden, R. Donington, F. Neumann), по смычковому инструментарию (Т.Н. Казанская, В.А. Свободов), а также по интерпретации инструментальной, в том числе скрипичной, музыки барокко. Среди них работы А.А. Глазунова, А.Е. Синайской, Б.А. Струве, Е.М. Таракановой, Н.Н. Токиной, К.Ф. Флеша, В.А. Фролкина, Е.А. Шлыковой, О.Ф. Шульпякова, А.Ю. Юрьева.

В работе также привлечены философские, эстетические труды, старинные трактаты в различных областях музыкального искусства (J. Mattheson, M. Pretorius, J. Quantz и мн. др.).

**Апробация работы.** Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова и была рекомендована к защите. Её основные положения обсуждались на международных, всероссийских и региональных научно-практических конференциях, что отражено в публикациях (Москва, 2009; Челябинск, 2011; Уфа, 2009, 2010, 2011), в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Результаты исследования включались в профилированные курсы лекций по анализу музыкальных форм, полифонии, основам музыкального интонирования, истории исполнительского искусства для студентов музыкального факультета по специальности «Струнные инструменты».

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Положения, результаты исследования и аналитические материалы могут быть использованы в научных целях при изучении интонационной лексики (в области музыкальной лексикологии) и структурно-смысловой организации скрипичного музыкального текста барокко (в направлении развития теории музыкального текста).

Практическое значение исследования состоит в том, что его выводы и материалы могут применяться в теоретических и исторических курсах музыкальных вузов, а также в изучении исполнительского искусства и интерпретации, поскольку адресованы не только музыковедам, но и музыкантам, исполняющим музыку барокко. Методология анализа интонационной лексики поможет адекватно и грамотно решать художественные задачи исполнительской интерпретации.

## Основное содержание диссертации

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

В I главе «**Практика инструментального музицирования барокко и её отображение в скрипичном уртексте**» проведены наблюдения за наиболее общими принципами его нотографической фиксации и организации.

В разделе **1.1. «Скрипичный уртекст и его содержательные компоненты»** исследовательский ракурс сосредоточен на их характеристиках и свойствах.

Здесь рассматривается уникальный вариативный, редуцированный и полиструктурный скрипичный уртекст барокко, исполнительская работа с которым заключалась в адаптации к различным ситуациям исполнения: месту, времени, составу исполнителей и мн. др. Его вариативная «расшифровка» обуславливалась *схематичностью* записи *нотного* и *музыкального текстов*. Свободный от редакторских привнесений, *уртекст* давал общие представления о произведении и предполагал многократное вариантное преобразование, поскольку был связан с исполнительской практикой, где музыкант-исполнитель и композитор были объединены в одном лице. В этой связи он запечатлел стилевую, жанровую, композиционную, тембровую нестабильность, лежащие в основе эстетической и стилиевой «нормы» барокко. Скрипичный уртекст предстаёт способным к *свёртыванию* (одноголосный сольный скрипичный уртекст) и *развёртыванию* (многоголосная ансамблево-оркестровая партитура), что было возможно благодаря содержательным компонентам текста. В их роли выступали модели горизонтального и вертикального диалогов.

В этой ситуации универсальной явилась традиция *basso continuo*, связавшая теорию, исполнительскую и композиторскую практики, что позволило Г. Риману назвать барокко эпохой «генерал-баса». Зародившийся в недрах полифонии, *basso continuo* стал «гармоническим компендиумом» (Е.Н. Цыбко), где запечатлевалось уже существующее произведение. В этой связи он был «технически нейтрален» (М.И. Катунян) и способен к «обобщению» гармонического целого. Его рассогласованность со звучащей многоголосной материей (С.С. Скребков, А. Швейцер, М.А. Этингер), свидетельствует о способности *basso continuo* вариативно функционировать в различных контекстах. При этом он участвовал, с одной стороны, в записи костяка сочинения – в *свёртывании*, с другой, – при его *развёртывании* в

процессе музицирования.

Подчинённое отношение *basso continuo* к солирующим голосам в исполнительской практике обусловило его функцию *сопровождения* или «искусства импровизационного сопровождения» (А.Д. Алексеев), «искусства импровизационного аккомпанемента» (О.А. Филиппова), проявляющиеся в смысловых оппозициях «солирование-сопровождение», «соревнование-согласие» (Н.М. Зейфас).

Иерархически соподчиняющие тембровые, звуковысотные, громкостные характеристики солирующих и аккомпанирующих партий ансамбля, в том числе скрипки, модели одновременного *со-положения*  $\frac{solo}{continuo}$  или разновременного контраста *tutti – solo* выполняли роли *аранжировки* (Г.И. Лыжов) и *инструментовки* (И.А. Барсова, Л.М. Бутир, Н.М. Зейфас), а также – «дирижёра-континуиста» (Н.И. Мельникова). Импровизация на основе цифрованного баса и композиторское творчество образовывали единый процесс, где «искусство аккомпанировать и искусство компонировать» не разделялись (М. Агрикола). Вместе с тем, *basso continuo* был призван покончить «с произволом исполнителей» (Ю.С. Семёнов) и утвердить новый тип коммуникации, где композитор и исполнитель становились автономными.

Пульсация, устанавливаемая *basso continuo*, регулировала «хронотоп» сочинения и формировала специфический эффект многопланового и «концентрированного метра» (В.О. Широкова). Являясь частью антиномий барокко, модели диалогов создавали иерархию «низа» и «верха», связанную с представлениями барокко о Земном и Возвышенном (И.В. Алексеева). В этой связи роль скрипки была амбивалентна: в качестве солиста она проводила идею «личного», а в составе «пульсирующего» *tutti* становилась частью «общего». Антитеза *стабильной* и *мобильной синтаксических функций* координировала разнонаправленные процессы и приводила к «длящемуся» напряжению. «Порядок» и «свобода» олицетворяют гармонию «барочного космоса» (М.Н. Лобанова). Здесь скрипка, с одной стороны, становится частью антропоморфного мира и отождествляется с телом и душой человека, с другой – частью космического миропорядка (Е.В. Назайкинский).

Многообразие её форм интонирования и текстовых воплощений осуществлялось устойчивыми содержательными компонентами – инвариантными моделями. Сформировавшиеся в ансамблевой музыке барокко, они распространились в различных по составам инструмен-

тов текстах в виде «кочующих образов» и *quasi*-оркестровых звучаний. *Развёрнутые* по форме в уртексте ансамблевой музыки барокко модели  $\frac{solo}{continuo}$  и *tutti – solo свёртываются* в партии одного инструмента и становятся знаками ансамблевого музицирования. В тексте сольных скрипичных произведений они адаптированы в скрытых голосах и линиях мелодического по природе одноголосного тематизма скрипки. Редуцированная форма записи связана с ситуацией скрипичного солирования, где один исполнитель-скрипач объединяет роли солиста и «басиста», а также дирижёра и сам воображаемый ансамбль.

В настоящем разделе работы на примере факсимильных изданий – образцов уртекста Пассакалии *c-moll* для органа Иоганна Каспара фон Кёрля – крупнейшего представителя южнонемецкой органной школы второй половины XVII века, Чаконы для лютни известного композитора итальянского барокко Франческо Корбетта, Сюиты для скрипки соло выдающегося немецкого композитора-скрипача барокко Иоганна Пауля фон Вестгофа проводится сравнительный анализ их нотографического изображения и демонстрируются процессы *редуцирования* и *развёртывания* музыкального уртекста.

Основное внимание в разделе **1.2. «Вариативность уртекста, отображённая в переложениях скрипичных произведений для лютни, органа и клавира»** уделено универсальным и индивидуальным принципам организации уртекстов для различных инструментов. Здесь рассмотрены межтекстовые взаимодействия скрипичных оригиналов – сочинений И.-С. Баха и А. Вивальди и их переложений (Парти́та № 3 *E-dur* BWV 1006 для скрипки соло Баха и её переложение для лютни автора и Х.Д. Брюгера; Концерт *a-moll* op. 3 № 8 для двух скрипок Вивальди и его версия для органа BWV 593 Баха, а также Концерт *a-moll* BWV 1041 для скрипки с оркестром Баха и его переложение, выполненное автором – Концерт *g-moll* BWV 1058 для клавира с оркестром). Тембровые версии расположены в порядке удаления от скрипичного оригинала. Сравнительный анализ текстов и их переложений, единых по музыкальному материалу, акцентирует внимание на общих и специфических способах его нотографической фиксации и лексической адаптации в различных инструментальных контекстах.

Здесь были выявлены принципы *свёрнутого* и *развёрнутого* включения универсальных структур вертикального  $\frac{solo}{continuo}$  и гори-

зонтального *tutti – solo* диалогов в инструментальные тексты. Ключевым стало изучение процессов тембровых модификаций скрипичного уртекста, отображающих единство исполнительской и композиторской практик.

Посредством переложения заимствованного тематического материала (транскрипции, обработки, аранжировки, а также вариации или фантазии) складывался общий инструментальный репертуар. Скрипичный стиль эпохи барокко формировался во взаимодействии с лютневым, органным, клавесинным, флейтовым и другими видами инструментального интонирования. Этот процесс был во многом обусловлен универсализмом исполнителей барокко, владеющих игрой на многих инструментах. Взаимозаменяемость инструментов в практике музицирования повлекла за собой миграцию в репертуаре различных инструментов, однотипных приёмов, тематических и фактурных элементов, клише. В них запечатлена информация не только о технических возможностях инструмента, артикуляции, штрихах, но и об условиях исполнения, связанных с акустикой помещения и сферой бытования (церковная служба, домашний концерт, или светские собрания).

Наблюдаемые в настоящем разделе работы процессы варьирования скрипичного текста в переложениях для различных инструментов и составов происходят посредством его *развёртывания*. В этой связи вектор его преобразования направлен в сторону адаптации скрипичной лексики к акустической, технической, тембровой и выразительной специфике инструментов.

Вариативность и редуцированность скрипичного текста проявляются в межтекстовых взаимодействиях – «скрипка – лютя», «скрипка – орган», «скрипка – клавир». Они происходят в контексте характерной для эпохи и для инструментальных стилей жанровой мобильности. Общность композиционного, жанрового и стилевого «пространства» стала аналогичной целостности инструментального текста барокко.

Вместе с тем, наблюдения над спецификой организации одинакового музыкального материала в различном тембровом контексте приводит к парадоксальному выводу. Организация скрипичного уртекста устремлена к «вертикализации», многоголосному расслоению мелодического по природе тематизма – «развитие в вышину» (Э. Курт). В этой связи в нём самом содержатся потенции к переводу сольных свойств «текста-первоисточника» в ансамблевые «текста-интерпретатора» (М.Г. Арановский).

В нотографии переложений рост числа голосов, партий, фактурных слоёв по сравнению с оригиналами отобразился в расширении текста от однострочного в многострочные партитуры. Общими для настроенных на гармоническое многоголосие лютни, органа, клавира стали приёмы *регистровки* и *дублировки*. Названные преобразования обусловили разделение сольных и аккомпанирующих функций инструмента, изложенных в двухстрочной (лютня и клавир) и трёхстрочной (орган) записи. Сравнительный анализ различных в тембровом отношении текстов позволил, с одной стороны, ярче обозначить мелодическую природу одноголосного с элементами скрытого двухголосия скрипичного текста, а с другой, – его полиструктурность и смысловую полифоничность.

Здесь были выявлены специфические для каждого инструментального стиля способы фиксации и развёртывания музыкального текста. Межтекстовые взаимодействия осуществляются через противоположные трактовки жанрового первоисточника. Тяготеющий к жанру концертной сонаты, скрипичный инвариант возвращён в лютневых версиях к камерно-танцевальной сюите. Переложение скрипичного сочинения в органное запечатлело перевод сольного редуцированного текста в *quasi*-партитуру инструмента-оркестра, во многом ориентированную на жанровые «каноны» *concerto grosso*. А преобразование скрипичного концерта в клавирный происходит в опоре на камерный трио-принцип.

В настоящем разделе рассмотрен процесс адаптации интонационной лексики к тембровым особенностям скрипки, лютни, органа и клавира.

Переложение скрипичного текста для лютни (родственного скрипке инструмента) наиболее близко первоисточнику. Здесь формируется общий со скрипкой интонационный «словарь» *прелюдирующего* музыканта. Несмотря на гармоническую составляющую фигуративных клише и бóльшую развёрнутость лютневого текста, редуцированный текст-инвариант для скрипки соло свидетельствует о способности вместить всё многообразие функций, исполняемых скрипкой в музыкальной практике.

Переложение скрипичного текста в органный демонстрирует перевод тематизма с использованием тембрового контраста четырёх струн в политембровое звучание педали и мануалов. А редуцирование скрипичных орнаментальных структур в органные приводит к преобразованию повышенной экспрессии скрипичного звучания в характерную для органной музыки эстетику дления и погружения в одно эмо-

циональное состояние.

Монотембральность клавира обусловила ослабление его солирующих свойств и акцентирование *quasi*-ансамблевых. Адаптация скрипичного текста к клавирному произошла при участии приёмов тональной транспозиции и перевода типично скрипичных клишированных орнаментальных структур в клавирные.

В главе II «Функции скрипки в текстовой партитуре ансамблевых сочинений барокко» изучаются специфические способы их закрепления в трио-сонатах, *concerto grosso*, концертах для солиста с оркестром, которые во многом координировались местом и ролью скрипки в универсальных диалогических структурах  $\frac{solo}{continuo}$  и *tutti – solo* и были рождены самой ситуацией концертирования.

В разделе 2.1. «Функция ансамблевого со-интонирования скрипки в трио-сонате» рассмотрена в контексте различных по тембровому составу инструментальных сочинениях барокко. Вектор процесса их становления был направлен от взаимозаменяемых и нефиксированных инструментальных составов к более стабильным и выписанным в тексте. Вместе с тем, незавершённость процесса формирования функций инструментов не препятствовала многофункциональности скрипок, которые стали «гвардией» (И. Маттезон) инструментальных объединений.

Трио-принцип в виде оппозиции двух солирующих верхних голосов нижнему, был одним из проявлений структурно-смысловой модели  $\frac{solo}{continuo}$ . Типичный камерный ансамбль в трио-сонате рубежа XVI-XVII веков включал две скрипки (вначале они заменялись флейтами или гобоями) и бас, представленный «аккомпанирующим» (клавир или орган) и/или «мелодическим» (теорба, киттарон, виолончель или фагот) инструментами. При этом трио-принцип указывал на число голосов, а не инструментов и содержал значительные выразительные возможности.

В процессе анализа было выявлено, что многоголосная полифоническая фактура трио-сонат располагала к «многопрофильным» ансамблевым функциям скрипки. Здесь намечаются её оркестровая функция и роль в гармонической и мелодической расшифровке баса. Струнный инструмент выполняет их одновременно (*совмещение*) и попеременно (*переключение*, где одна форма ансамблевого взаимодействия гибко переходит в другую). Обе ситуации объединяет фрагментарность их действия. При этом принципиально значимыми

являются тонкие и детализированные, в целом мобильные взаимодействия скрипки с другими партиями, проводящие идею «микрокосмоса» духовной материи человека.

Здесь в контексте трио-сонат И.-С. Баха, Д. Букстехуде, Дж. Легренци, Б. Марини, Г. Пёрселла, И.-А. Райнкена, Г.-Ф. Телемана изучены и описаны формы *ансамблевого со-интонирования* и процессы их *переключения*. В одном случае отмечается интонационно *равноценное одновременное сочетание* партий скрипок в процессе дублирования в терцию или сексту (по принципу *divisi*). В другом они образуют диалог, где реплики его участников звучат *попеременно* в условиях *имитационной фактуры*. Названные формы ансамблевого внутритекстового взаимодействия скрипок и/или иных инструментов сменяют друг друга.

Вариативность функций скрипки в ансамбле рассматривается и на лексическом уровне посредством анализа тематизма, ассимилировавшего разнообразные по этимологии клише.

Анализ показал, что в сочинениях, где высокая тесситура звучания выделяет скрипку/скрипки из состава инструментов, зарождается *функция солирования*. Здесь подчёркивается амбивалентность имитационного взаимодействия инструментов, которое вносит элемент концертной состязательности с поочерёдным противопоставлением тембров.

Многофункциональность скрипки проявляется в *сцеплении* и *совмещении* функций *солирования* и *ансамблевого со-интонирования*, которые обуславливаются взаимодействием актуальных для западноевропейского барокко полифонических и гармонических принципов мышления. Названные закономерности рассмотрены в ансамблевых сочинениях Баха, Вивальди, Г.-Ф. Генделя, Райнкена.

В разделе **2.2. «Многофункциональность скрипки в concerto grosso»** на примерах Бранденбургских концертов Баха, *concerti grossi* Генделя, П. Локателли, Симфонии Вивальди, а также концертов Т. Альбини и Ф.А. Бонпорти рассмотрены различные тембровые составы ансамблево-оркестровой музыки XVI-XVIII веков. Здесь отмечается, что скрипка включается в группу солирующих инструментов (*concertino*), а также в оркестровые группы (*ripieno* и *tutti*). Она участвует в характерном для *concerto grosso* динамическом «сломе» – резком противопоставлении (эхо-эффект) солирующих инструментальных групп (или инструментов) и массы оркестра, а также различных тембровых и фактурных сочетаниях партий.

В отличие от трио-сонат для текста *concerto grosso* характерно

большее разнообразие и равноправие выполняемых скрипкой функций. Закономерности ансамблевого со-интонирования и концертирования свободно сосуществуют, проводя актуальную для барокко идею антитез.

Яркими признаками ансамблевого со-интонирования скрипки/скрипок является отсутствие в тексте обособления партии солистов, их включение в полифонические комплементарные отношения, а также общий с «партнёрами» интонационный материал, исключающий индивидуализацию. Названные функции скрипки, образующей с другими инструментами «совокупный материал» (М.С. Старчеус), также типичны для эпизодов *tutti*, где её партия присоединяется к группе *ripieno*.

Аккомпанирующая функция скрипки наблюдается в случае помещения рельефного тематического материала в партию *continuo*, которая меняет местоположение ( $\frac{continuo}{solo}$ ) с помощью вертикального контрапункта.

Солирующие свойства скрипки проявляются во включении её партии в контекст редуцированного *quasi*-ансамблевого звучания, насыщении виртуозными и технически сложными элементами с участием тематизма общих форм движения, отличающегося моторно-динамическими возможностями и штриховым разнообразием. Он акцентирует виртуозность и блеск партии скрипки и выделяет её из группы *concertato*.

Усиливают функцию солирования рельефно-фоновые отношения скрипки с партией *basso continuo*, а также их тембральное и высотное противопоставление по принципу контрастной полифонии. В этом процессе участвуют отшлифованные в музыкальной практике акустические и технические характеристики скрипки, например, использование для солирования высокой струны *e* с ярким и всепроникающим звучанием и различные артикуляционные приёмы.

В процессе анализа внутритекстовой организации сочинений в работе рассмотрено неоднократное изменение функций скрипки, демонстрирующее её универсализм и мобильность в контексте ансамблево-оркестровых объединений барокко.

В разделе 2.3. «Функция солирования скрипки в контексте инструментального концерта» рассмотрена через изучение процессов зарождения индивидуализированного, богатого виртуозными и тембровыми возможностями тематизма. Важную роль сыграло появление более совершенного инструмента и профессиональных испол-

нителей-виртуозов, демонстрирующих техническое совершенство и широкую «палитру» выразительности. Названные принципы *концертирования* откристаллизовались в концертах и сонатах для скрипки и basso continuo, где соотнесение партии солирующего инструмента с оркестровыми группами осуществлялось в их поочередном (*tutti – solo*) или совместном ( $\frac{solo}{continuo}$ ) звучании.

В работе на примерах концертов Баха и «Вре́мён года» Вивальди рассматриваются признаки *инструментального солирования*, проявляющиеся в значительном расширении звукового диапазона скрипки с быстрым и лёгким интонационным перемещением из низкого регистра (струна *g*) в высокий (струна *e*) и обратно. Приметами *солирования* становятся также увеличение протяжённости сольной скрипичной партии, в которую включаются виртуозные клише в виде репетиций (с дубль-эффектом), арпеджио, бариолажа, двойных нот, трелей, развёрнутых по диапазону гаммаобразных пассажей и мн. др. Их структура и семантика связаны с конструктивными и акустическими особенностями инструмента. Через моторику и динамику интонационного развёртывания они отображают аффекты. Часто партия скрипки *principale* звучит без «сопровождения» или выделяется из ансамблевого состава посредством *рельефно-фоновых* отношений с партиями «партнёров».

Способы развёртывания клише, типичных для «речевого лексикона» солирующей скрипки, заключаются в переинтонировании вертикальных комплексов цифрованного баса в горизонтальные мелодические последовательности с привлечением техники диминуирования и орнаментирования. Первая осуществляется посредством заполнения расстояния между тонами, сформированными из ритмически уменьшенных аккордовых и неаккордовых тонов, вторая, – с помощью украшения опорных тонов регламентированной орнаментикой.

Принципы *скрипичного солирования* тесно связаны с закономерностями импровизации и концертирования, сложившимися в исполнительской практике барокко. *Свободное совмещение диминуций и орнаментальных фигур* внутри целостной мелодической структуры повторяется в контексте скрипичного тематизма вторых частей концертов Баха и представляет кочующий сюжет «солист–импровизатор». При этом в партию солиста инкрустированы интонации *lamento*, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus* из «словаря» арии «жалобы». Возможности для его осуществления даёт медленный темп, в котором создаётся дополнительное пространство для заполнения и

развёртывания орнамента и диминуций.

Иной «сюжет» запечатлён в быстрых частях концертов, где партия солирующей скрипки отличается моторикой и динамикой интонационного движения, воплощёнными ритмически единообразными повторяющимися группами фигурационных клише. Быстрые темпы акцентируют техническую сложность и виртуозный блеск тематизма скрипки, звучащего на двух верхних, ярких по колориту струнах. Названная специфика отображает ситуацию скрипичного *виртуозного концертирования*.

Изучение тематизма солирующей скрипки демонстрирует её способность «совмещать» несколько функций с помощью расслоения одноголосия на скрытые тесситурно отдалённые голоса. При этом участвует специфически виртуозный приём перебрасывания смычка через струну, сопоставляющий высокие и низкие регистры скрипки. В работе рассмотрен процесс *свёртывания* многоголосной ансамблевой партитуры в одноголосном тексте солирующего инструмента, тематические слои которого формируют смысловую полифонию. Итогом становится акцентирование виртуозных свойств многофункциональной скрипичной партии.

В III главе «Специфика и особенности текстовой организации сочинений для скрипки соло» изучаются в контексте многоголосного и одноголосного скрипичного тематизма. Оба репрезентируют однострочный скрипичный текст, типологическим свойством которого является *quasi*-партитурный принцип организации.

В разделе 3.1. «Знаки ансамблевого музицирования в контексте многоголосного скрипичного тематизма» рассматриваются посредством выявления типичных для барокко моделей дуэтов, трио-составов в различных вариантах моно- и *quasi*-политембровых сочетаний, где представлены акустические образы барочных инструментов (лютня, виола да гамба, флейта, арфа, орган). В этом процессе участвует интонационная лексика различной этимологии: инструментальная (в том числе не скрипичная) и вокально-речевая.

Присутствие в скрипичном тексте клише «свёрнутой» и «развёрнутой трели» (Л.Н. Шаймухаметова), свойственных духовому инструменту, выражает знаки-образы свирели, а характерные фигурации в виде переборов – лиры или арфы. Параллельные «ленточные» терции напоминают о благозвучной, пасторальной лексике двух свирелей, попеременное исполнение тонов «ломаных» арпеджио формирует эффект присутствия басовой лютни («знак бурдона»). Небольшой диапазон, способ исполнения защипыванием струн друг за

другом (*style brise*) формируют ассоциации с лютней, а диапазон, принципы орфоэпии, интонации *lamento* принадлежат воображаемому вокалисту. В процессе имитации скрипкой иных инструментов участвует темброво-регистровая «персонализация» верхних, ярко звучащих струн *a* и *e* и нижних *d* и *g*, более матовых и гулких.

«Сюжеты» ансамблевого музицирования рассмотрены в сольных сонатах Баха, Бибера, фугах Пихля и фантазиях Телемана. Они представлены знаками-вариантами грамматической модели вертикального диалога: зеркальный диалог  $\frac{\textit{continuo}}{\textit{solo}}$ , *quasi*-трио-составы  $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$  и  $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$ , имитация *quasi*-оркестрового звучания  $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo divisi}}$ , а также *quasi*-ансамблевых составов без сопровождения  $\frac{\textit{solo}}{\textit{solo}}$ .

Мобильность текста выражается в «модуляциях» одной фактурной формы тематизма в другую, где знаки-образы моделей сменяют друг друга. При этом дублирование, двойные ноты, аккордовая техника приносят в скрипичный текст эффекты «эха», реверберации, а также многомерности временного континуума.

В разделе **3.2. «Знаки солирования в контексте одноголосного скрипичного тематизма»** были рассмотрены на примерах сочинений для скрипки соло Баха, Бибера и Телемана посредством анализа откристаллизовавшейся в импровизационных жанрах (прелюдия, токката, фантазия) особой техники фигурационного развёртывания тематизма общих форм движения, демонстрирующих *виртуозные и выразительные возможности скрипки*. Через моторику интонационного движения воплощается один из ведущих образов эпохи – концертирующий музыкант.

В разделе **3.2.1. «Тематизм гармонических фигураций»** рассматривается в тесной связи со скрипичным исполнительством (игра на соседних струнах, смена струн, специфическое расположение пальцев левой руки на грифе и др.). Связанные с практикой бурдонных струн, соответствующие *клише (открытых струн)*, направлены на создание эффекта многоголосия и привнесения яркости звучания.

При постоянстве и единообразии «блоков» ритмических рисунков отмечается многообразие абрисов в конфигурации тонов гармонических фигураций: с направлением движения от басовых к верхним тонам и в обратном направлении, а также в виде ломаных

арпеджио и мн. др. Здесь изучаются их динамические и виртуозные свойства.

В работе обозначены «сквозные» для сольного скрипичного текста процессы *развёртывания вертикали в горизонтальную линию* или обратные, а также *расслоения* одноголосных фигураций на *смысловые слои* в двух типовых ситуациях: в метрически сильной и слабой позициях нижнего опорного слоя. Особое внимание обращено на взаимоотношение скрытых голосов, образующих внутренний рисунок или иначе, «узор в узоре». Свойства диалогичности основаны на противопоставлении «переднего» (*quasi-basso continuo*) и «дальнего» (его фигурационная расшифровка) планов и предполагают использование всех четырёх струн скрипки. К названным факторам расслоения одноголосия присоединяется артикуляция (например, перебросы смычка через струны), которая создаёт незримую границу между тонами *quasi-continuo* и расшифровывающими его фигурациями.

В разделе **3.2.2. «Тематизм мелодических фигураций»** рассматривается сквозь призму отображения акустических и выразительных возможностей скрипки, направленных на передачу интонационного напряжения «поющего» и технически совершенного инструмента.

Функции неаккордовых тонов разнообразны: они связывают аккордовые тоны фигураций, принадлежащие к одной или различным функциям между собой или с тонами *quasi-баса*. Ритмическая вариативность опорных (аккордовых и неаккордовых) тонов вносит в тематизм *quasi-импровизационную* свободу солирующего скрипача и свидетельствует о его виртуозно-технических возможностях. Оппозиция аккордовых тонов неаккордовым, несоответствие ладовой и метрической позиций опорных и орнаментальных тонов в мелодической структуре скрытого многоголосия образуют волновую логику интонационного напряжения.

В работе изучены функции *развёрнутых мелодических пассажей*, обуславливающие пластичность и особый виртуозный блеск скрипичного тематизма. В структуре скрытого двухголосия они выполняют *опорную* и *декоративную* функции. Быстрое переключение из одного скрипичного регистра в другой соединяет музыкальные разделы.

Риторическая направленность исполнения фигураций и пассажей выражается в некотором замедлении к их концу или ускорении в срединной фазе с виртуозным эмфатическим выстраиванием

смысловой логики фразы. Их вариативность и свободное по ритмике интонирование связаны с практикой импровизационного музицирования, которая опиралась на декламационные закономерности их произнесения. Ритмический рисунок фигураций в значительной степени связан с мотивным развёртыванием и артикуляцией. С одной стороны, артикуляция участвует в процессе звукоизвлечения и звуковедения, с другой, выявляет фактурную и тембровую многослойность, формирует полифонию в сольном скрипичном тексте.

Многообразие штриховой скрипичной техники барокко опирается на сочетание способов *раздельного*, маркирующего каждый тон штриха *detache*, и *слитного* исполнения с плавностью и гибкостью звуковедения, роднящего скрипку с высочайшим достижением итальянской кантилены – *bel canto*. Их союз И.А. Браудо назвал «фанфарой» и «обращённой фанфарой» (с обратной логикой исполнения). Противоположные штрихи дифференцируют опорные и орнаментальные тоны, мелодические и гармонические фигурации, а также участвуют в комбинировании различных ритмических структур.

Названные закономерности направлены на расслоение одногласного тематизма на скрытые слои, взаимоотношения которых образуют барочные антитезы *дискретного* и *слитного*, *разреженного* и *насыщенного*, *инструментального* и *вокального*.

В разделе **3.3. «Внутритекстовые проявления знаков ансамблевого и сольного музицирования»** рассматриваются на примере преобразования скрипичного уртекста (без редакторских комментариев) танцев и дублей Партиты № 1 *h-moll* для скрипки соло Баха.

Танцевальные дубли в сюитах для скрипки соло демонстрируют сложившиеся в исполнительской практике барокко приёмы варьирования текстового инварианта (от незначительного «внешнего» украшения до существенной трансформации) и формирование его версии. В работе высказывается гипотеза о том, что танец являлся нотографически зафиксированным текстом, а его исполнительской версией – дубль. Процесс их сравнительного анализа дал возможность детально проследить путь «рождения» нового скрипичного текста.

К общим принципам преобразования оригинала отнесено развёртывание многоголосной скрипичной вертикали в одноголосную горизонталь с элементами фрагментарного скрытого двухголосия. Переизложение текста танцев осуществляется Бахом преимущественно

но посредством варьирования фактурного и интонационного облика скрипичного тематизма. В одном случае принимали участие дублирование или редуцирование неизменной гармонической канвы, приёмы *ars combinatoria*, а также полифонические принципы линейной симметрии. В другом, – механизмы перевода интонационно-формульного типа лексики в фигурационно-мелодический.

Названные процессы опираются на универсальные диалогические модели барокко – вертикальный диалог  $\frac{solo}{continuo}$  и горизонтальный *tutti – solo*. Здесь они выступают в роли *знаков концертирования* и дифференцируют, иерархически соподчиняют голоса и линии как многоголосного (танцы), так и одноголосного (дубли) тематизма скрипки.

В танцах и в дублях запечатлены две различных ситуации музицирования и, соответственно, два противоположных образа скрипки. Три танца Аллеманда, Сарабанда и Бурре изложены с использованием многоголосной аккордовой скрипичной фактуры. В основе их интонационного «словаря» лежат ритмопластические знаки. Здесь различаются несколько фактурных и смысловых пластов, совмещённых в партии одного инструмента – скрипки. Свёрнутые в одну строку нотного текста, они образуют *quasi-ансамблевую* партитуру, в которой скрипка выступает в различных ролях: солиста и участника инструментального ансамбля.

В музыкальном тексте одноголосных дублей запечатлена ситуация *солирования*, в которой акцентируются виртуозные качества скрипки. Они формируются благодаря *инструментальным клише* и общим формам движения с характерными свойствами интонационной нерельефности, неконкретности, фигурационности, секвенцирования. Рельефный тип тематизма танцев преобразуется в дублях в фигурационно-мелодический благодаря включению ритмо-пластических формул танцев в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания слитного множества фигурационных элементов. В этой связи типичная для интонационных формул соотносённость с танцевальными прообразами нивелируется, а художественным результатом становится динамика процессуальности.

## Заключение

Использованный в исследовании системный подход позволил определить специфику организации скрипичного текста западноевропейского барокко. Феномен барочного уртекста образуют иерархически взаимосвязанные условно зафиксированный *нотный* текст, мобильный и полиструктурный *музыкальный* текст, импровизационный и открытый для многочисленных преобразований и интерпретаций *исполнительский* текст.

Специфика скрипичного музыкального текста заключается в органичном (по принципу сложносоставной смысловой структуры «текст в тексте») сосуществовании двух типов текста: сольных и ансамблевых сочинений. Они способны объединяться в единый текст, каждый из которых, тем не менее, функционирует автономно. При этом наблюдается амбивалентность частного и общего, собственно скрипичного и инструментального текстов барокко. Одноголосный и многоголосный тексты сочинений для скрипки соло также соотносятся по принципу подобия.

Центральными и универсальными, связывающими скрипичную исполнительскую практику с нотографическим отображением, с одной стороны, а также тексты ансамблевых (с участием скрипки) сочинений и сольных – с другой, являются модели вертикального  $\frac{solo}{continuo}$  и горизонтального *tutti – solo* диалогов. Выступая в роли смысловых структур, они участвуют в организации целостного и системного феномена – инструментального текста барокко и демонстрируют процессы его *развёртывания* и *свёртывания*. Анализ их константных и вариативных проявлений в контексте сольных и ансамблевых произведений репрезентирует формирование специфики скрипичного тематизма. Системность организации скрипичного текста заключается в миграции в нём устойчивых ситуативных знаков – «кочующих сюжетов» из ансамблевой и сольной музыки. *Quasi*-ансамблевые составы, а также знаки-образы вокальной и инструментальной этимологии отображают в сольном тексте ситуации ансамблевого музицирования – *со-интонирования*, а в ансамблевом тексте с участием скрипки запечатлены общие знаки *солирования*, *импровизации*, *виртуозного концертирования*.

Принципиально важен вывод о *нелинейности организации* одноголосного текста для скрипки соло, типологическим свойством которого является смысловая полифония образующих его скрытых тематических слоёв. Сущностными факторами, акцентирующими интона-

ционно-лексический состав скрипичного тематизма, являются исполнительские и артикуляционные приёмы. Они во многом детерминируют структуру и особые художественные свойства скрипичных клише.

Предпринятые теоретические изыскания позволили сформулировать ряд важных представлений о специфике скрипичного текста западноевропейского барокко, о его лексическом наполнении и смысловой организации.

**Список работ опубликованных по теме диссертации**  
(в том числе №№ 1-3 в изданиях, реферируемых ВАК РФ)

1. **Функции скрипки в партитурной нотации ансамблевых жанров барокко // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 152–157.– 0, 5 п. л.**
2. **К вопросу о параллелях интонационно-выразительных характеристик скрипки и человеческого голоса // Вестник БГУ. – 2010. – № 11. – С. 722–726. – 0, 5 п. л.**
3. **Скрипичный уртекст и его связь с инструментальной практикой барокко // Вестник ЧГПУ. – 2011. – № 12. – С. 328–335– 0, 5 п. л.**
4. **О влиянии исполнительской практики прелюдирования на формирование сольного скрипичного текста барокко // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. по мат. Межд. науч. конф. 6-9 апреля 2009 года / ред. В.Р. Ирина – М.: Человек, 2010. – С. 94–104. – 0, 5 п. л.**
5. **К вопросу о функционировании модели *basso continuo* в скрипичном тексте барокко (на примере фуг В. Пихля) // Художественный образ мира и язык искусства: сб. ст. науч.-практ. конф. 18 декабря 2007 года / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева, Н.Ю. Жоссан – Уфа: УГАИ им. З.Исмагилова, 2010. – С. 31–37. – 0, 5 п. л.**
6. **Некоторые особенности организации сольного скрипичного текста барокко // Произведение искусства в контексте художественной культуры: сб. ст. Всерос. с межд. участием науч.-практ. конф. 29 ноября 2010 года / ред.-сост., автор вступит. ст. И.В. Алексеева. – Уфа: УГАИ им. З.Исмагилова, 2011. – С. 197–206. – 0, 5 п. л.**