

И. В. Алексеева, Россия, Г. Уфа,
Уфимская государственная академия
искусств им. Загира Исмагилова

Бассо-остинато и fuga: к сравнению текстовых моделей барокко

Одной из актуальных областей теоретического музыкознания является проблема анализа музыкального содержания, решение которой, на наш взгляд, наиболее перспективно в русле изучения музыкального текста. Особая притягательность текста как феномена музыкальной культуры обусловлена спецификой предмета его исследования, находящегося на грани экстра- и интрамузыкального, а также способностью воссоздавать отношение личности к действительности. Фокусируя в себе особенности музыкального мышления и осмысления мира, музыкальный текст отражает социокультурный контекст в виде целостного системно-смыслового образования.

Вместе с тем, специфика смысловой и структурной организации, а также мобильность и потенциальная вариативность барочного текста обуславливают тот факт, что в существующих исследованиях явное предпочтение отдаётся *гомофонному*, но не *полифоническому* тексту. Особенно это касается старинных жанров, которые порождены антитетичными историческими эпохами - «нервными узлами истории» (Н. Конрад) - и жизнь которых продолжается в наше время. Они аккумулируют в себе характерный для эпохи тип художественного мышления, специфическое мироощущение. Сложность в изучении аспектов музыкального содержания барочных жанров объясняется и “коллективным характером выражаемых эмоций” или, иначе, его родовым эмоционально-образным строем, которые констатируют многие музыковеды. Кроме того, музыкальная наука часто не располагает необходимыми сведениями о музыкальной практике, социально-бытовых условиях исполнения некоторых опусов (например, Шютца). Особенно интересным представляется исследование музыкального текста жанров полифонической инструментальной музыки

барокко. Не связанный с какой-либо программой, такой текст, по сути, является “закрытым”. Образность, составляющих его смысловых структур, лексических единиц ярка, но фрагментарна, неуловима и формируется в процессе движения. Образы предметного мира в инструментальной музыке неразрывно связаны с эмоцией: не случайно Т. Ливанова назвала их “образами-эмоциями”. В этой связи, обращение к феномену музыкального текста барокко по-прежнему актуально.

В основе настоящей статьи лежит стремление определить особенности смысловой организации музыкального текста бассо-остинатных жанров барокко как определённого исторического феномена. В этом смысле они предоставляют уникальную возможность исследования механизмов формирования типологии текстовой организации, поскольку нижний пласт - тема *basso ostinato* и обновляющийся верхний – тематизм над-остинатного пласта образуют вертикальную оппозицию рельефного и фигурационно-мелодического типов тематизма. Кроме того, изучение системы отношений этих тематических пластов, составляющих основу структурно-смысловой организации бассо-остинатных жанров, даёт возможность определить художественную концепцию жизни и образ мира в эпоху барокко. Несмотря на то, что структурно-грамматическая модель вплоть до настоящего времени остаётся неизменной, а текстовая организация тематизма образующих его (верхнего и нижнего) пластов строго детерминирована, логика организации тематизма, механизм соподчинения голосов в жанрах *basso ostinato* представляют не только формальную их сторону. Она включает в себе как бы модификацию определённых жизненных процессов.

Однако бассо-остинатные жанры не изолированы в художественном пространстве инструментальной музыки западноевропейского барокко. В этой связи, представляется необходимым их включение и рассмотрение в историческом контексте. Сравнение текстовых моделей бассо-остинато, фуги и, отчасти, вариаций клавесинистов позволяет приблизиться к осознанию наиболее общих и

частных, универсальных и специфических закономерностей организации и проявления музыкального текста западноевропейского барокко.

При изучении общих закономерностей текстовой организации бассо-остинатных жанров было замечено, что разделение тематизма на два пласта (традиционно называемых в музыкознании “остинатным” и “над-остинатным слоями”, или “голосами”) обусловлено не только спецификой полифонического мышления. Каждый “пласт” обладает своей лексикой и внутренней логикой горизонтального развёртывания интонационно-лексического материала. Типологической чертой пассакалии, чаконы, гарунда и фолии, которые образовали род бассо-остинатных жанров, является объединение тематических (но по сути интонационно-лексических) пластов в целостное текстовое образование, по принципу смысловой полифонии.

Нижний пласт (текстовый сегмент) обращает на себя внимание рельефностью, лексической определённой и чёткостью структурных границ темы. Лексический состав тем *basso ostinato* И.-С. Баха, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Г.-Ф. Генделя, А. Корелли, Т. Витали, Г. И.-Ф. Бибера, И.-Г. Шмельцера, Г. Пёрселла, И.-К. Керля, У. Корбетта, И. Фишера, Г. Пёрселла, Г. Муффата и др. определили наиболее значимые и общеупотребительные интонационно-лексические обороты, за которыми сознательно закреплялись образные представления. Приоритетными являются риторические фигуры-лексемы *catabasis* (нисхождение) и *passus duriusculus* (жестковатый ход), близкие по трагической семантике, сформировавшиеся в тесной связи с вокально-хоровой культурой Средневековья и Возрождения. Их традиционно связывают с двумя разновидностями ладомелодических оборотов: *диатоническим* и *хроматическим*. Первый, как известно, сформировался в песенно-танцевальной традиции и темах *cantus firmus*, второй, - в оперной арии *lamento*. Мигрируя из текста в текст, включаясь в тему *basso ostinato*, они несут доступную информацию канонизированной музыкальной культуры предшествующих барокко эпох.

Для альтернативного нижнему, верхнего текстового сегмента, напротив, характерны интонационная нерельефность, фигурационность и секвенцирование. Информация, которую несёт в себе этот тип тематизма, существенно отличается от той, которая содержится в интонационно рельефном типе. В противовес теме *basso ostinato*, в основе которой лежит лексема с закреплёнными за ней образными значениями, мелодико-фигурационный и орнаментально-декоративный тематизм над-остинатного пласта, согласно нашим наблюдениям, обладают наибольшей потенциальной возможностью в воплощении эмоции, аффекта, образов движения. В отличие от замкнутой и статичной интонационно-формульной темы баса, опирающейся на прообразы предметного мира, тематизм над-остинатного пласта, свободный от словесной и сценической программы, в большей степени направлен на воплощение эмоционально-экспрессивных состояний.

Взаимоотношения между остинатным и над-остинатным пластами выстраиваются как стороны постоянной в своём пространственно-временном воплощении оппозиции. Такая текстовая модель обуславливает ёмкость содержания, рождает представление о многозначности художественного смысла.

Прикреплённость к “канонической модели” (термин А. Ивашкина) в виде текста, изометрии или *cantus firmus*, как известно, была типичной для музыкальных жанров Средневековья. Принцип осмысления интонационного тезиса или модуса в то время сводился к его истолкованию, множественности точек зрения на объект и являлся важнейшим условием художественного мышления по принципу “скользящей точки зрения” (термин А. Иванова) [80, 11]. С этой позиции бассо-остинатные жанры, fuga и хоральные обработки представляют, по выражению Н. Эскиной, “ретроспективное барокко”. Для него был характерен принцип заданности и опора на конкретный художественный материал – будь то словесная программа хора или строго канонизированная тема *basso ostinato*.

Несомненное присутствие ограничения и подчинённости определённым правилам построения мира и моделирования процессов человеческой деятельности, вероятно, побудило исследователей к поиску эквивалентов между формами семантических процессов при восприятии некоторых жанров барокко и “...определёнными формами строго понятийного мышления с элементами формальной логики, которыми пользовалась риторика” [15, 12]. Так, например, И. Хусаинов называет остинатные вариации и каноны музыкальными “аргументами”. Автор утверждает, что вариации на *basso ostinato* имеют форму индуктивного доказательства [15, 68]. Логическая выразительность такого высказывания, по мнению исследователя, заключается в особых условиях для существования аргументов. К ним он относит дискретность, повторение построений с *преобразованием* или *без* них и - строгость этих преобразований [15, 144].

Н. Эскина прямо пишет [16, 81] о методе комментирования-“экзегезы”, лежащем в основе хоральных обработок. Однако при сравнении бассо-остинатных жанров и хоральных обработок оказывается, что метод “описания”, представленный с точки зрения строго заданной словесной программы, не является типологическим принципом текстовой организации жанров *basso ostinato*. “Комментирующая эмблематика фигуративного фона” [16, 81], связываемая Н. Эскиной с культурой эпохи Реформации, черпает интонационные идеи в тексте и мелодии хорала. Как показал анализ музыкального материала бассо-остинатных жанров, такой строгой лексической приуроченности над-остинатного пласта к линии *basso ostinato* в исследуемых жанрах не существует. Более того, верхний тематический пласт противостоит басу отсутствием конкретно-образных идей, задаваемых линией последнего. Кроме того, над-остинатный пласт вариаций на *basso ostinato* в инструментальной музыке, как правило, не зависит от словесной или сценической программы.

Сравнивая взаимоотношения *basso ostinato* и над-остинатного пласта при образовании целостной текстовой структуры, фуги и жанров *basso ostinato*, также можно заметить различия. В фуге фигурно-фоновые отношения реали-

зуются сразу в двух аспектах: горизонтальном - внутри темы (ядро-развёртывание) и между темой и интермедией; и в вертикальном - между темой и противосложением. В противовес фуге, в жанрах *basso ostinato* противопоставление тематического рельефа и интермедийного тематического материала строго детерминировано в своём пространственно-временном развёртывании и решено только в вертикальном совмещении. Причём, подобные отношения стремятся выйти за рамки только фигурно-фонových. Поскольку анализ интонационного материала над-остинатного пласта продемонстрировал его лексическую автономность от нижнего, он не является только фоном для воплощения в басу темы-тезиса. Он становится неотъемлемым компонентом оппозиции “тема – не тема”. Здесь, по-видимому, проявляется действие принципа “структурно-функциональных компенсаций” [13, 30], свойственного логике музыкального движения в барочных формах.

В этой связи вполне правомерно сравнение семантической и энергетической роли темы внутри текстовой организации жанра фуги и жанров *basso ostinato*.

Одноголосное изложение тем в обоих жанрах, по-видимому, является уникальным способом акцентирования их значимости в форме, а также концентрации на них слушательского внимания. Монистический метод развёртывания тематизма (по В. Холоповой) [14] в XVII веке соответствовал теистическому пониманию мира, покоящемуся на идее первотолчка, представленной в трудах Декарта, Лейбница и Ньютона. И для бассо-остинатных жанров, и для фуги, и для рондо клавесинистов характерно наличие одной темы, становящейся первопричиной продолжительного интонационного развёртывания. При этом, единое даёт жизнь множеству и потому становится ему тождественным, по выражению Н. Васильевой, “подобно представлению о божественном, едином в своих различных ипостасях” [6, 86]. Однако в каждом из означенных жанров это происходит по-разному. Если для рондо и фуги основополагающим становится импульс от контраста диахронических планов (тема - эпизод, тема - интермедия), то энергетика остинатных жанров

“подпитывается” синхроническим несоответствием горизонтально развёртываемых верха и низа. В отличие от более поздних форм, например, рондо классиков или сонатной, здесь оппозиция проявляется в симультанности, которая актуальна на всём протяжении вариационного цикла.

Разнонаправленность процессов развёртывания интонационно-лексических пластов отражена в специфическом типе пространственной организации *basso ostinato*. Противопоставляемый жёстко регламентированному *basso ostinato* над-остинатный пласт соотносится с ним по образу антитезы “свобода - порядок”. *Basso ostinato* упорядочивает свободное заполнение пространства верхними голосами. Последние, в свою очередь, вносят элемент детализации тематического рельефа, “расшифровывая” потенциально скрытые в нём возможности к движению. Такое расщепление фактуры, связанное с процессом дифференциации музыкального пространства, в конечном результате приводит не к его размежеванию, а вызывает интеграцию и, по-видимому, даёт системно-целостное представление о движении в мыслимом пространстве.

Тематизм инструментальных бассо-остинатных жанров, по-видимому, отражает сложный процесс формирования характеристичного музыкального образа в недрах полифонической интонационно индифферентной музыки. Гораздо конкретнее в тематизме барокко проявляет себя “образность жанра” (метафора Т. Ливановой), отшлифованная словом, жестом или действием в вокально-хоровой музыке или бытовом искусстве. Полифонические инструментальные произведения, в том числе, и вариации на *basso ostinato*, составляют особую сферу образного мышления. В отличие от интонационно дифференцированного типа тематизма в опере или танцевальных номерах сюиты, в которых образный строй определяется поэтической или пластической “программой”, в фугах, прелюдиях, токкатах и других жанрах инструментальной музыки барокко довольно сложно определить образность каждой композиционной единицы.

Особенно остро здесь встаёт проблема соотношения темы и образа. Распространённой становится ситуация, в которой музыкальный образ воплощается

единством темы и всех её вариантов, возникающих в процессе развития. Акцентирование внимания на одном конкретном образе происходит постепенно – путём наращивания характерности от начала к концу произведения. Музыкальный образ кристаллизуется, а точнее, развёртывается по мере исчерпания его потенциальных возможностей. Вероятно, к такого рода темам относятся темы бассо-остинатных жанров.

Обратимся к сравнению двух рядоположенных текстовых типологических моделей, а именно модели фуги, которая, по сути, являлась “венцом” полифонической музыки и не менее характеризующей данную эпоху текстовой модели бассо-остинато¹. Музыковеды отмечают общность в воплощении разного содержания и в фактурном линейно-одноголосном изложении тем *basso ostinato* и фуг. И в самом деле, внутритекстовая организация темы фуги основана на контрасте интонационной формулы (тематического ядра) и общих форм движения (интонационного развёртывания)². При этом интонационная формула – лексема или семантическая фигура соотносятся с темой как часть и целое. Помещённые в её начало, они определяют и устанавливают образно-смысловую доминанту темы и фуги. Посредством сопоставления семантических фигур с закреплёнными образными значениями и орнаментально-декоративного развёртывания, через динамику которого воплощаются эмоционально-экспрессивные состояния, в теме фуги представлен целостный взгляд на мир. В нём предметно-материальное связано с чувственно-эфемерным, а конкретное взаимно дополняется абстрактным. Движение от общего (интонационной формулы) к частному (интонационное развёртывание), вероятно, соответствует типовой логике развёртывания мысли, столь характерной для человеческого мышления: изложения мысли в виде тезиса с его последующим развитием.

Иной тип текстовой организации характерен для тем бассо-остинатных жанров. В них складывается уникальная по своей сути ситуация: отшлифованная в музыкальной практике интонационная лексика выступает в роли темы не одного, а сразу нескольких жанров *basso ostinato*. Мигрируя в разно-

образные жанровые контексты, она становится ведущим, а иногда и единственным смысловым элементом тем пассакалий, граундов, чакон и фоллий. Например, в органной Пассакалии d-moll немецкого композитора органиста И. К. Керля, Пассакалии для скрипки соло австрийского композитора Г. И.-Ф. Бибера, Чаконе для скрипки и клавира Т. Витали, Чаконе для струнных и basso continuo из III акта “Диоклетиана” Г. Пёрселла или во II части Трио-сонаты Adur Д. Букстехуде, а также целом ряде других произведений одна и та же фигура *catabasis* в хоральной “оправе” выполняет роль basso ostinato. Такие тексты, основанные на одной лексической модели, М. Арановский называет монологическими.

Контраст рельефных и нерельефных интонаций в теме фуги подобен их горизонтальной оппозиции (между темой и интермедией) на уровне целого и содержит мощный импульс для её дальнейших внутритекстовых преобразований, которые совершаются в рамках заданного. В этой связи особенно важным представляется тот факт, что интонационное развёртывание (общие формы движения) в теме фуги расположено за лексемой (её интонационным ядром)³. Построенное в виде клише инструментальной природы, оно сообщает инерционность интонационному развёртыванию и задаёт темп будущим тематическим продвижениям в музыкальном пространстве. Модификации затрагивают темброво-регистровую, ритмическую, графическую стороны линейной темы⁴. Они происходят по строгим правилам “в заранее очерченном пространстве и не выходят за его пределы <...> т.о. здесь процесс превращений исходного совершается в семантических рамках исходного же” [3, 31]. Это позволило отдельным музыковедам провести художественные аналогии фуги с сюжетом в литературном произведении. Так, Б. Кац наблюдает сходство между фугой и повествовательными литературными жанрами [10]. Н. Зубарева сравнивает фугу с авантюрным романом XVII-XVIII веков, в котором герой-тема совершает путешествие в “сюжетном времени” по пространству “чужого мира” и сохраняет себя в моменты превратностей судьбы [7, 86].

В текстовой организации бассо-остинатных жанрах мы наблюдаем в целом иную семантическую роль темы. Свойственное ей линейное изложение включает в себе потенции к “созданию особо устремлённой пространственной перспективы” [12, с. 67], поскольку, по всей видимости, объединение проведений темы максимально инерционно. Оно связано с наименьшими энергетическими затратами продвижения линии *basso ostinato* в музыкальном пространстве и, следовательно, с максимальным охватом линейного пространства. В то же время, Л. Акопян причисляет *ostinato* к наиболее прочным видам синтагматической связи, то есть связи между элементами текста, соседствующими друг с другом [1, 23].

Большинству тем *basso ostinato* свойственна ритмическая формульность, выдерживаемая от начала и до конца и актуализирующая размеренность её движения. Семантические процессы, “инициатором” которых становится такая тема, по-видимому, отличаются от тех, которые происходят с темой фуги. В последней тема выполняет роль некоего объекта, меняющего траекторию, направление, скорость и среду передвижения. Её интертекстуальные модификации в пространстве даны в виде определённых *состояний*, где “присутствует только констатация уже свершившихся изменений” [4, 135].

Заметим, что “саморазвитие” темы-образа, столь характерное для классических вариаций, свойственно и вариациям на *basso ostinato*. Однако более верно, по-видимому, было бы назвать процесс, в основе которого лежит точный повтор темы, процессом продолжения или дления (термин А. Бергсона). Здесь отсутствует момент порождения текста, так как только преобразование, связанное с возрастанием и дифференциацией музыкальной информации, ведёт к формированию процессов развития [3, 85]. В таких вариациях, по мнению Н. Васильевой, “важно не само развитие мысли, а отношение к ней с различных пространственно дискретных точек зрения” [6, 135].

“Выбор” приёма *ostinato* композиторами барокко в качестве главного выразителя идеи жанров, моделирующих определённые жизненные процессы, по-видимому, не случаен. Коммуникативная функция музыкального искусства

того времени во многом была обусловлена его проповеднической, риторической функцией. Оно опирается на строгий репрезентативный канон, где устанавливается соответствие между изображаемым и изображающим. Благодаря такому соответствию, смысл адекватно доносится до слушателей.

Бассо-остинатные жанры и fuga различаются между собой по “плотности формы” (термин В. Бобровского), а следовательно, и по распределению на протяжении текста музыкальной информации. Это характерно даже для тех участков fuga, где нет интермедийно-орнаментального тематизма. Так, например, экспозиция и реприза в fugе при сравнении обнаруживают различную насыщенность темой. Стреттные проведения темы в репризе часто не соответствуют последовательному и полному её звучанию в экспозиции. Середний раздел fuga характеризуется ещё более контрастной плотностью формы. Он традиционно представляет собой противопоставление насыщенных тематическими проведениями (стреттами) и разряженных в виде общих форм движения сегментов. Дифференциация процесса интонационного развёртывания в fugе, по-видимому, свидетельствует о появлении элементов логики в его организации. Она проявляется в соотношении начала, кульминации и спада. Соединение функционально неравных элементов в fugе способствует образованию моментов завершения интонационного движения и зарождению замкнутого текста. Некоторое масштабное уменьшение и “сгущение” музыкального пространства в репризе, вероятно, указывает на моменты обобщения.

Совершенно иной, по-видимому, является организация бассо-остинатных жанров. Музыкальная информация в них распределяется равномерно от начала и до конца текста. Вариации на *basso ostinato*, в которых традиционно они излагаются, относят к открытым, разомкнутым текстам. Начальное одноголосное проведение темы являет собой импульс к движению. Ещё более ярко отмечено начало интонационного развёртывания в момент появления орнаментального над-остинатного пласта, являющегося оппозиционным по отношению к интонационно рельефной теме баса. Далее следует “внутренне неспециализированная цепочка” (термин Ю. Лотмана), в которой функцио-

нально равноправные сегменты в виде темы следуют друг за другом, и отсутствует подключение дополнительных тематических импульсов. Звучание подобного текста, по мнению Б. Каца, может быть начато и остановлено на любом сегменте [9, 100]. И если ориентироваться на позицию Ю. Лотмана, связывающего *начало* в той или иной мере с моделированием *причины*, а *конец* с признаком *цели* [11, 259], то вариации на *basso ostinato* мы неизбежно отнесём к текстам, в которых начало и конец, причина и цель слиты в “*первопричине*”. Причина, то есть начальная тема *basso ostinato*, никогда не влечёт за собой переход к действию. Каждое проведение темы в остинатных жанрах как бы освящено знанием конца, открывающего путь в Вечность. “Безграничность” вариаций на *basso ostinato* подобна представлению о безграничности Мира, существовавшему в эпоху барокко. “Жёсткая неподвижность смерти” *basso ostinato* является “фундаментом вечного движения жизни” над-остинатного пласта (Н. Эскина).

Завершая изложенное, необходимо отметить, что текстовая организация бассо-остинатных жанров демонстрирует универсальность и уникальность типологической модели в сравнении с другими жанрами XVII - XVIII веков: фугой, рондо и др. Для *basso ostinato* характерна *постоянная* в своём пространственно-временном решении *вертикальная* оппозиция *basso ostinato* и *над-остинатного пласта*. В этой модели сведены в один художественный текст автономные, имеющие самостоятельную логику текстовой организации смысловые пласты. Закономерности их соподчинения при образовании целостной художественной структуры выражаются в системе синтаксической и пространственно-временной оппозиций.

Строгая пространственно-временная детерминированность системы отношений нижнего и верхнего смысловых сегментов в виде постоянно действующих оппозиций свидетельствует о формировании типологической модели. Тем не менее, её функционирование в конкретных текстах бассо-остинатных жанров отличается гибкостью и мобильностью. Подобные свойства дают возможность редукции и миграции (в свёрнутом виде) в различные тексты. Её гибкость и

мобильность, способность функционировать в любых тембровых, стилистических и стилевых контекстах обеспечила бассо-остинатным жанрам долгую и разнообразную “жизнь”.

Литература.

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Сов. композитор, 1998. – 344 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5 - 44.
4. Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 2. - С. 286 – 311.
5. Васильева Н. Пространственно-временной аспект типового формообразования // Пространство и время в музыке. – М., 1992. – Вып. 121. – С. 132 – 143.
6. Васильева Н. Типовые формы и логос времени и пространства: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996. – На правах рукописи.
7. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): Дис. ...канд. искусствоведения. – Л., 1990. – На правах рукописи.
8. Иванов А. Символ // Современная западная философия: Словарь / Сост. В. Малахов, В. Филатов. – М., 1991. – С. 276.
9. Кац Б. Об отграниченности вариационного цикла // Сов. музыка. – 1974. – № 2. – С. 100 – 105.

10. Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. – 1981. - № 10. – С. 100 – 110.
11. Лотман Ю. Избранные статьи. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 480 с.
12. Скребкова–Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства // Пространство и время в музыке. – М., 1992. – Вып. 121.- С. 64 –76.
13. Стогний И. О конструктивной функции смысловых оппозиций в музыкальном произведении // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / РАМ им. Гнесиных: Сб. трудов. – М., 1998. - Вып. – 144. – С. 26 - 38.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
15. Хусаинов И. Фуга и логика (о выражении логической аргументации в фугах И. С. Баха): Дис. ... канд. искусствоведения. – Петрозаводск, 1996. – На правах рукописи.
16. Эскина Н. Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII века: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1983. – На правах рукописи.

¹ Признавая многообразие проявлений и преобразований текстовой модели фуги, в работе обращаемся к её типологическим закономерностям.

² “Аутентичный” термин - *loci topici* (в дословном переводе – общие места).

³ Вместе с тем, для фуг в старинном стиле характерна интонационно-формульная тема, включающая лишь лаконичное ядро.

⁴ Нельзя не заметить, что некоторые формы её преобразований, например, мотивная работа (вычленение мотивов, секвенцирование и т.п.) прокладывают путь к разработкам в сонатном *allegro* венских классиков.

Аннотация.

Статья посвящена проблеме организации музыкального текста. В ней рассматривается текстовая типология бассо-остинатных жанров западноевропейского барокко. Она показана как феномен музыкальной культуры барокко бассо-остинато предстаёт в сравнении с текстовыми моделями фуги, рондо и др. В статье предпринимается попытка дать системное представление о смысловых структурах и содержательной логике их соподчинения в музыкальном тексте барокко. Она предназначена для музыкантов-профессионалов и читателей, проявляющих интерес к явлениям музыкального искусства и культуры.

The article is devoted to the problem of musical text organization. Bosso-ostinato genre of western European baroque text topology have been examined there. It's shown like a musical culture

phenomena Bossa-ostinato coming through standing comparison with fugue text models, rondo etc. In the article the attempt to give a system conception of baroque musical text have been made. It's intended for professional musicians and for readers, showing interest about musical art and culture.