

И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

ИЗУЧЕНИЕ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОДНО- И МНОГОГОЛОСНОГО ТЕКСТА КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Статья содержит результаты исследования художественных возможностей фактурного компонента в организации одноголосного и многоголосного музыкального текста. Рассматривается становление представлений музыкальной науки о наиболее общих проявлениях модели «одноголосие-многоголосие» в сольном и ансамблевом текстах. В качестве историко-стилевого контекста выступает эпоха западноевропейского барокко – время активного формирования как музыкального языка сольных и ансамблевых традиций инструментальной музыки, так и её интертекста. В центре внимания автора находятся труды музыковедов, изучающих структурную (Э. Курт, Л. Мазель, М. Папуш, К. Южак) и смысловую (М. Арановский, Л. Шаймухаметова) организацию музыкального текста. Показан процесс научного постижения роли фактуры в текстообразовании и формировании смысла. «Материализация» интонационно-лексических единиц текста через музыкально-звуковую материю, а также приёмы их фактурной организации рассматриваются как способные потенциально выполнять смыслообразующую роль. Исследуется система представлений учёных о соотношении единичного и множественного, части и целого, которая легла в основу толкования одно- и многоголосия как структурно подобных видов организации музыкальной материи и музыкального текста. Показан постепенный процесс вызревания теории музыкального текста с соответствующей системой терминов в русле представлений о музыкальной фактуре.

Ключевые слова. Одно- и многоголосие, фактура, музыкальная материя, музыкальный текст, структурная и смысловая организация.

IRINA V. ALEXEYEVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

THE STUDY OF STRUCTURAL ORGANIZATION OF MONOPHONIC AND POLYPHONIC MUSICAL TEXTS AS AN ISSUE OF MUSICAL SCHOLARSHIP

The article demonstrates the results of study of the artistic possibilities of the textural component in the organization of monophonic and polyphonic musical texts. The formation of the perceptions of musical scholarship in regard to most general manifestations of the model of “monophony-polyphony” in solo and ensemble musical texts is examined. The period of Western European Baroque music presents itself as the primary historical and stylistic context, being a time of active formation of the musical language of the solo and ensemble traditions of instrumental music, as well as its inter-text. At the center of the author’s attention are the works of musicologists studying the structural (Ernst Kurth, Leo Mazel, Mikhail Papush and Kira Yuzhak) and semantic (Mark Aranovsky, Liudmila Shaymukhametova) organization of the musical text. The process of scholarly comprehension of the role of the text-generation and the formation of meaning is demonstrated. The “materialization” of the intonational-lexical units of the musical text through the musical-sonar material and the techniques of their textural organization are examined as capable of carrying out potentially the meaning-generating role. The system of representation of scholars about the correlation of the individual and the diversified, the part and the whole, which lay at the foundation of interpretation of the monophonic and polyphonic as structurally similar varieties of organization of musical material and the musical text. The gradual process of maturation of the theory of the musical text with the corresponding system of terms in line with the conceptions of musical texture is demonstrated.

Keywords. Monophony and polyphony, texture, musical material, Musical text, structural and semantic organization.

роблема изучения художественной организации музыкального текста до сих пор является одной из актуальных для современного отечественного музыкознания. Исследования проводятся в опоре на сложившиеся представления о тексте как целостном и полиструктурном феномене, способном к смыслопорождению. Вместе с тем первоначальное объяснение музыкального текста происходит «через законы музыкального языка, на котором он написан и который принадлежит определённому типу культуры» [2, с. 47]. Однако, несмотря на то, что единицы музыкального текста «своей структурой ... обязаны моделям музыкального языка» [там же, с. 78], их прямое соответствие невозможно априори, поскольку при переводе в текст уровни языка интерпретируются под воздействием контекста. Закономерно, что сущностными свойствами музыкального текста являются его потенциальная мобильность и вариативность. Учёные отмечают, что текст имеет собственные закономерности организации, где «обороты с закреплёнными значениями ... постоянно мигрируют из текста в текст и образуют самостоятельную смысловую логику, не совпадающую с синтаксическими структурами и формообразующей логикой сочинения» [14, с. 85–86]. Кроме того, интонационное наполнение не закрепляется за определёнными голосами многоголосных и одноголосных сочинений. Вот почему наибольший интерес представляют не грамматические или синтаксические функции единиц музыкального языка, а их роль в формировании смысла. В этой связи, обратим внимание на музыкальную материю, а ещё точнее, на фактуру, поскольку именно она потенциально способна принимать участие в текстообразовании. Ведь если знаковые или интонационно-лексические единицы музыкального текста «материализуются» через музыкально-звуковую ткань, то способы их организации так или иначе могут выполнять смыслообразующую роль. Рассмотрим становление представлений музыкальной науки о наиболее общих проявлениях модели «одноголосие-многоголосие» в сольном и ансамблевом текстах. В качестве историко-стилевого контекста выступит эпоха западноевропейского барокко – время активного формирования как музыкального языка сольных и ансамблевых традиций инструментальной музыки, так и её интертекста.

Феномену музыкальная фактура в теоретическом музыкознании принадлежит особое место. Вероятно, это закономерно, поскольку именно в контексте разрозненных и системных представлений о категориях, принадлежащих музыкальной материи, происходит вызревание теории музыкального текста и, в том числе, соответствующей системы терминов. При этом наблюдается последовательное движение научной мысли от метафорического понятия «музыкальная ткань» с его неотчётливым описанием графики фактуры к организованному смыслом понятию «музыкальный текст». Исходными позициями изучения структурной организации музыкального текста явились труды, включающие рассмотрение строения музыкальной ткани одно- и многоголосия (полифонического и гармонического) в систему представлений о соотношении единичного и множественного. Обращает на себя внимание толкование одно- и многоголосия как структурно подобных видов организации музыкальной материи.

Так, одним из первых о присутствии в одноголосии сольных скрипичных и виолончельных сочинений И. С. Баха «в скрытом состоянии» многоголосия¹ заявил Э. Курт в книге «Основы линейного контрапункта» [8, с. 48]. Причина этого явления, по мнению учёного, заключается в «замечательном техническом приёме: звуковое воздействие одноголосной линии сгущается вплоть до впечатления полифонической ткани» [там же, с. 183]. Вместе с тем постижение названного феномена происходит благодаря наблюдениям за расслоением этого «сгущения» на голоса. Оценивая полифоническое одноголосие как непрерывную линию, учёный замечает, что «не все единичные тоны возникающего в представлении мелодического пути выступают одновременно с одинаковой ясностью; границы отдельных фраз движения, остановки или же наиболее выдающиеся точки линейных кривых – выступают вперёд в этом психологическом процессе...» [там же, с. 44]. В дифференциации тонов «полифонического одноголосия» участвуют и ходы на большие интервалы, и повторение тона одной и той же высоты, которые дистантно создают впечатление замкнутой мелодической связи. Выступающие точки словно соединяются и образуют внутренние линии (автор называет их «мнимыми голосами» – «Scheinstimmen»), которые развиваются рядом и не препятствуют одна другой². Напротив, они множат линейные

энергии и обуславливают безграничные возможности одноголосия, которые не связаны никакой системой тактовых акцентов. При этом, с одной стороны, «сгущения» напряжения обуславливают размеры формы, а с другой – формируют вертикальный аспект единственного голоса полифонической музыкальной ткани. В результате линейный тип организации одноголосия Баха предстаёт априори в виде «концентрированной полифонии» [там же, с. 202]. В труде учёного дана важная методологическая установка на системное исследование процессов организации полифонической ткани, один голос которой и весь объём голосов организованы по принципу подобия.

Продолжением позиции Курта, но уже в русле теории мелодии стали наблюдения Л. А. Мазеля об одноголосии в условиях многоголосной гомофонно-гармонической организации музыкальной материи (где мелодия «царствует, но не управляет» гармонией [9, с. 75]). Не занимаясь специально изучением процессов расщепления одноголосной мелодической линии на смысловые пласты, тем не менее, в книге «О мелодии» автор рассматривает предпосылки названного явления [9]. Среди них обозначаются акустические оппозиции высоких и низких звуков, а также грамматических контекстных условий – их поступенного и скачкообразного движения. Так, высокая частота колебания, характерная для высоких звуков, и низкая – для низких, обуславливают их противопоставление внутри мелодического одноголосия как целостной структуры. С одной стороны, оно лежит в основе мелодического напряжения, а с другой – «ощущения воздуха», пространства между тонами. При этом отметим важную методологическую рекомендацию Мазеля о необходимости в процессе анализа – расчленения целого объекта на явления – учитывать контекст, из которого они были изъяты. Оба учёных, не отрицая возможности изучения одноголосия как самостоятельного линейно-горизонтального явления, рассматривают процессы «вертикального свёртывания» в нём полифонического (Э. Курт) или гармонического (Л. А. Мазель) многоголосного контекста.

Вопросы музыкальной семантики формировались внутри исследований теоретического музыкознания, посвящённых проблемам грамматической и синтаксической организации одно- и многоголосной музыкальной материи. Вследствие этого показательно обращение к

мелодическому одноголосию как концентрату фактурно-гармонического «среза» многоголосного целого, устанавливаемое позже в работах М. П. Папуша [10]. Здесь проблема его системного рассмотрения с точки зрения оппозиции «часть – целое» получает дальнейшее развитие. Стремлением снять названное противоречие в процессе отделения одноголосной части от музыкального целого стало введение учёным логической цепочки «структура – элемент – связь». В результате чего одноголосная последовательность звуков предстаёт в виде «элемента», на котором «свёртываются» все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей» [10, с. 174]. Вероятно, именно поэтому исследование мелодического одноголосия в полифоническом многоголосном контексте, по мнению музыковеда, представляет «сложный случай». Действительно, он включает уже два типа отношений: отображение полифонической ткани в мелодии-голосе, где свёртываются все остальные функции, и напротив, функциональные отношения материала полифонической ткани, свёрнутые на различных голосах³. Впоследствии расширение и углубление знаний о закономерностях организации одноголосной линии (либо мелодии) в контексте полифонического и гармонического многоголосия в работах неизбежно опирается на принцип *pars pro toto* (часть вместо целого).

Процесс осмысления музыкознанием организации одно- и многоголосного текста происходил с двух сторон: музыкально-теоретической и семиотической. Семантический акцент изучение функционального расщепления одноголосия получает в технологии тонологического анализа, предложенной М. Г. Арановским в работе «Синтаксическая структура мелодии» [3]⁴. Оценка структурной организации одноголосия как категории текста позволяет приблизиться к пониманию процессов его смыслового наполнения. При этом линейность одноголосия предстаёт как «линейность особого рода», структура которой «пронизывает ... логика бинарных оппозиций ... создавая её внутреннее движение как движение смыслов» [3, с. 105]. В работе намечается новое понимание явления, выходящее за рамки грамматического или синтаксического подходов. Здесь выразительно-смысловой слой одноголосия рассматривается сквозь призму диалогической переменности функций тонов:

смену дограмматических функций на контекстуальные и миграции звуков между слоями. Они образуют смысловой объём одноголосия как целостного «организма». По сути, закладывается концепция анализа одноголосного *музыкального текста* сквозь призму закономерностей многоголосного.

В работах были очерчены границы проблемы исследования структурной организации одноголосия и многоголосия как системы, где часть подобна целому и наоборот. По этой причине типичные для музыкальной материи свойства расширения и сжатия – пространственно-временных модификаций – стали предпосылкой к вызреванию функционально-семантического подхода к структурной организации музыкального текста. Важным в связи с этим представляется вывод Э. Курта о том, что моменты сжатия музыкальной ткани или, как он их называет, линейного «сгущения», приводят к образованию целостных по структуре, но функционально соподчинённых явных и «мнимых» голосов. Смысловой акцент названного явления – усиление «горизонтально непрерывной контрастности» связывается К. И. Южак с распределением интонационно важных сегментов в явных или скрытых голосах полифонической ткани [15]. Концентрация свёрнутой по «музыкальной мысли» и «самодостаточной по форме» горизонтальной связи тонов в условиях гомофонно-гармонического склада, по мнению М. П. Папуша, даёт ей возможность «изыматься» из общего контекста и «превращаться в свойства-функции» многоголосного целого [10, с. 168]. М. Г. Арановский разграничивает интонационную информацию, помещённую в скрытые голоса-линии, по функциональной принадлежности к слоям «основы» или «орнамента». Обозначаемая авторами высочайшая степень концентрации экспрессии, напряжения в одноголосии со скрытыми голосами, выступает свидетельством не только структурной, но и интонационной дифференциации, обусловленной содержанием интонационно-лексических единиц в различных слоях одноголосной ткани. Вопросы музыкальной семантики накапливались постепенно внутри работ, посвящённых иным проблемам, в том числе фактурной организации. Результатом серьёзного труда и коллективных усилий учёных-музыковедов стал переход на качественно иной уровень осмысления роли фактуры в смыслообразовании музыкального текста.

Параллельно проходили поиски учёных в определении содержательного статуса и смысловой логики сопряжения единиц музыкального текста, поскольку, по словам М. Г. Арановского, «семантические процессы в музыкальной форме начинаются уже на уровне того, что за чем следует» [2, с. 29]. Ввиду этого понимание художественного текста как открытой полисистемы, обладающей особым механизмом смыслопорождения, явилось универсальной базой в процессе постижения многих качеств текста музыкального. Найденные учёными методологические основания⁵ подготовили появление музыковедческих работ семиотической направленности. Среди них – исследования М. Г. Арановского, Л. С. Дьячковой, А. К. Михайлова, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и других отечественных учёных-музыковедов.

Новым и самостоятельным этапом в изучении организации музыкального текста стали исследования последних лет, созданные в научной Лаборатории музыкальной семантики (в дальнейшем – ЛМС). Концепция работ базируется на представлении о том, что смысловые единицы музыкального текста являются структурными категориями и обладают своей логикой организации. Методология семантического анализа Л. Н. Шаймухаметовой – основателя научной школы и руководителя ЛМС – позволила выявить, описать и систематизировать значительный пласт музыкальных знаков различной этимологии и структуры, в том числе крупномасштабных семантических фигур⁶. Наравне с рельефными интонациями в процессе текстообразования изучаются орнаментальные клише, наделённые энергетическими и эмоционально-аффективными значениями, а также акустические образы, или знаки-образы инструментов. Они рассматриваются в качестве знаков с инвариантностью структуры и семантики, способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) и адаптироваться в разнообразном контексте посредством «свёртывания» и «развёртывания»⁷.

Рождённые практикой ансамблевого интонирования смысловые структуры адаптируются к текстам сольных инструментов. Универсальные механизмы «свёртывания» и «развёртывания» позволили конкретизировать названные процессы в явлениях интертекста, организованных по принципу сложносоставной структуры

«текст в тексте» (Ю. М. Лотман). В результате текст одно- и многоголосных сочинений предстаёт как единый открытый и полиструктурный феномен.

При этом системное представление об участии фактурного компонента в организации музыкального текста формируется в опоре на диалектику частного и общего, части и целого. Так, тексты, ориентированные на одноголосие сольных инструментов – таких, как струнные смычковые, духовые, вокальный голос, с одной стороны, являются автономными в структурном и содержательном отношении. Они самодостаточны и записываются в виде однострочного нотного текста. С другой стороны, в ансамблево-оркестровых сочинениях они становятся лишь частью многоголосной и многострочной партитуры. Поэтому исследование одно- и многоголосных текстов базируется на системно-сравнительном соотношении по принципу иерархической диады подобие – различие. Оно даёт возможность выявить как общие, так и индивидуальные закономерности их организации, а также определить системообразующие факторы не изолированного, но взаимообусловленного становления сольного и ансамблево-оркестрового инструментальных текстов.

Об их тесной взаимосвязи свидетельствует и практика инструментального музицирования, сформировавшаяся в эпоху западноевропейского барокко. Здесь существовала прямая и обратная зависимость фактурно-знакового запечатления текста и «форм музицирования» (Б. В. Асафьев), отражающих типичные для эпохи условия исполнения и бытования музыки. Уникальность практики спонтанного музицирования заключалась в адаптации нотного и музыкального текстов к различным условиям исполнения: месту, времени, а главное, составу исполнителей и их технической оснащённости. Вариативные нотный, музыкальный и исполнительский тексты барокко стали отражением стилевой, жанрово-композиционной, фактурно-тембровой мобильности инструментальной музыки того времени. В этом смысле своего рода «документом эпохи» стал уртекст. «Первоначальный», свободный от редакторских привнесений авторский «чистый текст» был редуцирован и являлся своего рода «конспектом» для исполнителя и композитора в одном лице. Он был открыт к заимствованиям и преобразованиям, поскольку условная форма фактурно-нотографической

фиксации музыки барокко позволяла расширять текст всякий раз заново. Вариантное преобразование происходило с учётом, прежде всего, количественного, тембрового состава и специфики формирующихся в то время инструментов – их технических, акустических, выразительных возможностей.

Весьма перспективными становятся работы, в которых предлагаются методологические основания для изучения много- и одноголосных текстов сольных инструментов, где в свёрнутом виде отображены знаки-образы и модели сложившиеся в практике ансамблевого музицирования. Таковы универсальные для западноевропейского барокко смысловые структуры «диалогов» $\frac{solo}{continuo}$ и *tutti – solo*, выражающие со-положение и со-отношение партий участников ансамбля. Они предстают в виде вертикальной (одновременное расположение) и горизонтальной (последовательное звучание) форм. В результате аналитических операций семантического анализа в исследованиях Е. В. Гордеевой [4], П. В. Кириченко [6], Н. М. Кузнецовой [7], К. Н. Репиной [11] было обнаружено, что практически во всех клавирных сочинениях различных стилей сольный текст инструмента предстаёт как *quasi*-партитура, запечатлённая в двухстрочной нотографии.

Крупномасштабной смысловой структурой, имеющей универсальное значение для ансамблевых и сольных текстов различных эпох, явилась исторически сформировавшаяся в музыке западноевропейского барокко типологическая модель *basso ostinato*⁸ – смысловая оппозиция противоположных тематических пластов: рельефной и повторяющейся темы баса (*basso ostinato*) и обновляющегося фигурационно-мелодического тематизма верхнего (надостинатного) пласта. В исследовании И. В. Алексеевой она рассматривается как способная к смыслопорождению структура в процессе меж- и внутритекстовых преобразований, происходящих в контексте ансамблевой, органной, клавирной и скрипичной инструментальных традиций барокко. Посредством семантических ситуаций развёртывания и свёртывания она организует ансамблевое соинтонирование (многоголосный текст) и виртуозно-импровизационное солирование (одноголосный текст) в виде интертекста [1]. В результате, с одной стороны, конкретизируются процессы формирования инструментальной музыки барокко, с другой – выявляются общие и специфи-

ческие закономерности смысловой организации открытого и вариативного полифонического одно- и многоголосного текста.

Уникальную возможность исследования музыкального интертекста предоставляют потенциально одноголосные произведения для скрипки, духовых инструментов и вокальные сочинения без сопровождения. Запечатлённые в однострочнике они хранят в свёрнутом, концентрированном виде (явных и скрытых голосов) простые и сложносоставные смысловые структуры. Так, в исследовании Ф. Б. Ситдиковой редуцированный скрипичный текст барокко (уртекст) предстаёт как целостный феномен, где «сольные скрипичные сочинения и ансамблевые с приоритетным участием скрипки организованы по принципу подобия» [12, с. 11]. Многообразие выполняемых скрипкой функций отражено в одноголосном сольном тексте инструмента. Здесь посредством ситуативных знаков, звукообразов отображена виртуозная и импровизационная функция концертирующего музыканта. А с помощью свёрнутого и относительно развёрнутого включения универсальных структур вертикального и горизонтального диалогов запечатлены ансамблевые возможности солирующей скрипки.

Результатом системных исследований ЛМС становится представление о музыкальном тексте различных эпох и стилей как организованном «по принципу “смысловой партитуры”, соз-

дающей своеобразную “полифонию смысловых пластов”» [14, с. 88]. Она имеет горизонтальную и вертикальную, а также одно- и многоголосную проекции, которые системно взаимосвязаны. Полученные в ЛМС научные результаты адаптируются в Уфимском государственном институте искусств к области музыкальной педагогики и исполнительства в русле центральной проблемы «музыкальный текст и исполнитель». Технологии практической семантики позволяют студентам и аспирантам – музыковедам и исполнителям – расшифровывать смысловые структуры музыкального текста различных стилей, а также посредством их преобразования создавать вторичный исполнительский текст, моделировать различные по инструментальному составу текстовые партитуры. Практические результаты разработок ЛМС названной проблемы содержит Научно-методический вестник «Креативное обучение в детской музыкальной школе», издаваемый ежеквартально с 2008 года в качестве приложения к специализированному научному журналу «Проблемы музыкальной науки».

В заключение подчеркнём, что исследования, объединяющие структурный и семантический подходы, охватывают широкий круг явлений музыкального текста. Они демонстрируют выходы в различные области научного знания и обозначают перспективы создания инновационных технологий на основе практической семантики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Закономерно название Восьмой главы книги «Полифония в одноголосной линии» [8, с. 183].

² Такой тип организации полифонической мелодии учёный предлагает называть паралинеарным или контрралинеарным. Он выражает типичное для горизонтального мышления «пробегающее мимо движение» и отличается от контрапунктического, обозначающего одновременное звучание и подходящего более для вертикального гармонического строения мелодии [8, с. 94]. В этой связи определение полифонии как «“многоголосия” – два или более независимых мелодических голосов, звучащих одновременно», данное в книге «Poliphonia», представляется недостаточным, поскольку исключает возможность её проявления в контексте одноголосия [16, р. 92].

³ Для обозначения явления конкретизация скрытых голосов и линий в полифоническом одноголосии К. И. Южак вводит понятие «субфактуры» [15].

⁴ В работе постижение мелодического одноголосия как объёмной внутренне диалогичной структуры противопоставляется «гармониецентристскому» подходу Г. Римана к ней как горизонтали (а к гармонии – вертикали) [3, с. 4].

⁵ Труды по семиотике и типологии культуры Ю. М. Лотмана, а также лингвистики и литературоведения М. М. Бахтина, Д. С. Лихачёва, А. Ф. Loseва, А. А. Потемни и др.

⁶ В отечественном музыкознании термины «семантическая фигура» (Е. И. Чигарёва), «интонационный стереотип» (М. Г. Арановский), «лексема» (В. Н. Холопова), «знак-интонация» (В. В. Медушевский), «мигрирующая интонационная формула» (Л. Н. Шаймухаметова), «семантема» (Г. Р. Тараева) часто употребляются как синонимы. В ЛМС «Семантическая фигура – лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения

и открытая к взаимодействию с контекстом в направлении её активного преобразования с целью расширения смыслового диапазона». Лексема, представляет собой «редуцированную словарную форму семантической фигуры, своеобразный её “корень”, который хранит в свёрнутом виде все конкретные грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте» [1, с. 12].

⁷ Они могут взаимодействовать внутри- и в межтекстовом пространстве и на основе преобразования и трансформации внетекстовых (прямых) формировать внутритекстовые (переносные – первичные и вторичные) значения [13].

⁸ Она объединяет ряд характерных жанров: пассакалию, чакону, граунд и фолию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование / Уфимская гос. академия искусств: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа: Гилем, 2013. 292 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
4. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных уртекстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 263 с.
5. Казанцева Л. П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 6–12.
6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2002. 250 с.
7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инсруктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2005. 261 с.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта / пер. с нем. З. Эвальд; ред. Б. В. Асафьев. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
9. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
10. Папуш М. П. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. М., 1973. Вып. 2. С. 135–175.
11. Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–203.
12. Ситдикова Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 321 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 318 с.
14. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I рос. науч.-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 84–101.
15. Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. М.: Музыка, 1975. С. 6–62.
16. Poliphonia // Poliphonia. Vol. 1. Wheatland Press. New York. 2002. P. 92.
17. Thakar, Markand. Counterpoint: Fundamentals of Music Making. Yale University, 1990. 312 p.
18. Yearsley, David. Bach and the Meanings of Counterpoint. United Kingdom of NY. University Press Cambridge, 2002. 251 p.

Об авторе:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

REFERENCES

1. Alexeyeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [The Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music: a Research Work]. Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics. Ufa: Gilem, 2013. 292 p.
2. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
3. Aranovsky M. G. *Sintaksicheskaya struktura melodii: issledovanie* [The Syntactic Structure of the Melody: A Study]. Moscow: Muzyka, 1991. 320 p.
4. Gordeyeva E. V. *Muzykal'naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh urtekstakh I. S. Bakha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical Lexicography of the Semantic Structures in the Urtext Edition of Clavier Works by J. S. Bach: A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics, 2010. 263 p.
5. Kazantseva L. P. Ponyatiye intonatsii v polifonicheskoy muzyke [The Concept of Intonation in Contrapuntal Music]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4 (25), pp. 6–12.
6. Kirichenko P. V. *Semanticheskiye aspekty raboty ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere klavirnykh proizvedeniy XVII–XVIII vv.) dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Semantic Aspects of the Work of the Performer with the Musical Text (on the Example of 17th and 18th Century Clavier Works: A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts)]. Ufa, 2002. 250 p.
7. Kuznetsova N. M. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira)* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of J. S. Bach's Instructive Compositions for Keyboard): A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 261 p.
8. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of Linear Counterpoint]. Translation from the German by Z. Ewald. Edited by B. V. Asafiev. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
9. Mazel' L. A. *O melodii* [Concerning Melody]. Moscow: Muzgiz, 1952. 300 p.
10. Papush M. P. K analizu ponyatiya melodii [Towards Analysis of the Concept of Melody]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. st.* [The Art of Music and Scholarship: a Compilation of Articles]. Edited and compiled by E. V. Nazaykinsky. Issue 2. Moscow, 1973 pp. 135–175.
11. Repina K. N. Partiturnye priznaki teksta klavirnykh sonat D. Skarlatti [The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2, pp. 194–203.
12. Sitdikova F. B. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Works of the West European Baroque: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2012. 321 p.
13. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 317 p.
14. Shaymukhametova L. N. Smyslovye struktury muzykal'nogo teksta kak problema prakticheskoy semantiki [The Semantic Structures of a Musical Text as a Practical Issue of Semantics]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: mater. I ros. nauch.-prakt. konf. 4–5 dekabrya 2000 g.* [Musical Content: Scholarship and Pedagogy: Materials of the First Russian Scholarly and Practical Conference on December 4-5, 2000]. Editor and Compiler V. N. Kholopova; Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow; Ufa, 2002, pp. 84–101.
15. Yuzhak K. I. O prirode i spetsifike polifonicheskogo myshleniya [On the Nature and Specificity of Polyphonic Thinking]. *Polifoniya* [Polyphony]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 6–62.
16. Poliphonia. *Poliphonia*. Vol. 1. Wheatland Press. New York. 2002. P. 92.
17. Thakar Markand. *Counterpoint: Fundamentals of Music Making*. Yale University, 1990. 312 p.
18. Yearsley David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. United Kingdom of NY. University Press Cambridge, 2002. 251 p.

About the author:

Irina V. Alexeyeva, Dr. Sci. (Arts), Professor, Research Assistant of the Laboratory of Musical Semantics, Head of the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru