

# ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



И. В. АЛЕКСЕЕВА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК 781.62

## СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ФИГУРАЦИОННО-МЕЛОДИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

**П**роблема смысловой организации музыкального текста, бесспорно, становится одной из актуальных областей теоретического музыкознания. Ее особая притягательность обусловлена тем, что музыкальный текст является феноменом музыкальной культуры и фокусирует в себе особенности музыкального мышления и художественной концепции мира. В этой связи его исследование несомненно перспективно, поскольку дает целостное системное представление о содержании музыки. Вместе с тем в существующих исследованиях по теории музыкального содержания, теории тематизма и теории музыкального текста предпочтение отдается вопросам организации гомофонного, но не полифонического текста.

Предлагаемая статья посвящена особенностям фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров как художественного текстового феномена, активно участвующего в формировании инструментального тематизма барокко. Автор выявляет его лексические составляющие, а также определяет и описывает этимологию их значений.

В основе специфической, исторически сформировавшейся типологической текстовой модели бассо-остинатных жанров лежит полифония тематических пластов. Тема *basso ostinato* и обновляющийся тематизм над-остинатного пласта образуют одновременную (образную и эмоциональную) оппозицию, выявляемую посредством рельефного и фигурационно-мелодического типов тематизма. Последний интересен особыми свойствами — по-

вышенной мобильностью и вариативностью. Образность составляющих его смысловых структур, лексических единиц ярка, но фрагментарна, часто неуловима и формируется в процессе движения.

Традиционное представление о бассо-остинатных жанрах барокко связано с вариациями на неизменный бас. Оно отражено в соответствующей терминологии, которая направлена на описание «технической» стороны предмета: «вариации на *basso ostinato*» и *quasi ostinato* (Ф. Шпитта), «слитно-вариационная форма» и «остинатные формы вариаций» (В. Протопопов), «остинатно-вариационная форма» (Т. Ливанова), «вариантно-строфическая форма с *basso ostinato*» (С. Скребков), «вариантно-остинатный принцип» (В. Задерацкий)<sup>1</sup>. При этом тематизм верхнего (или, как его принято называть, «над-остинатного») пласта не рассматривается как самостоятельный структурно-семантический феномен. В существующих исследованиях тематизм над-остинатного пласта предстает нерельефным и лексически нейтральным. В концепциях В. Бобровского, В. Вальковой, Ю. Тюлина, В. Холоповой акцентируются процессуальный характер звучания общих форм движения<sup>2</sup> при слуховом восприятии. Везде, где речь идет о вариациях на *basso ostinato*, процессам смысловой и текстовой синтаксической организации тематизма над-остинатного пласта отводится весьма скромное место. Смысловое богатство над-остинатного пласта, как правило, сводится в наблюдениях только к внешним фактурным признакам. Его выразительные

возможности связываются исключительно с приемами варьирования: гармонического (М. Этингер), полифонического (Вл. Протопопов), фактурного (В. Цуккерман, Е. Аппель (E. Appel), Р. Гресс (R. Gress), У. Нельсон (U. Nelson).

«Внешний облик» тематизма над-остинатного пласта органнх пассакалий и чакон во многом определили технические и акустические особенности звукоизвлечения на органе. Возникновение звука на органе не зависело от усилий при нажатии на клавиши. В связи с этим отсутствовала возможность постепенного изменения громкости звучания с помощью *crescendo* и *diminuendo*. Кроме того, повторяемые звуки сливались. Тем не менее клавиатура органа была чувствительна к темброво-регистровому изменению звука [7, с. 104].

В силу горизонтальной природы многоголосного полилинейного тематизма органнх сочинений над-остинатный пласт наполнен преимущественно внутритематическими орнаментальными структурами. Самыми ранними и естественными, в силу акустической и технологической мотивации, являлись гаммообразные пассажи<sup>3</sup> трех видов: *ascendes* — поступательное восходящее, *descendentes* — поступательное нисходящее и синтетический вид *indifferentes* — вращательное поступательное движение [10]. Развитие мануальной техники клавишной музыки строилось исключительно на их комбинациях. В органной музыке они выполняли функции клише. В контексте тематизма над-остинатного пласта «нисхождение» и «восхождение» освобождаются от предметно-образного значения и обретают иной, морально-этический смысл, свойственный музыке барокко. Ритмическое оформление связано преимущественно с ямбическими ритмическими формулами<sup>4</sup>. Их этимология в тематизме композиторов немецкой школы, по мнению музыковедов, восходит к структуре речевого ритма в протестантском хорале [26]. Пассажи отличаются различной протяженностью и шириной диапазона. Контекстные условия их звучания также разнообразны.

Для мелодического тематизма над-остинатного пласта органнх сочинений характерно прерывание поступательного мелодического движения скачками. Этот прием мотивирован спецификой органного звучания, в котором соседние звуки сливались. При этом величина напряжения, вероятно, измеряется шириной интервального скачка. Так, по словам Э. Курта, «если движение по секундам создает впечатление линейной непрерывности, то большие интервалы вызывают ощущение силы движения» [15].

Одинаково популярно в органнх чаконах и пассакалиях дублирование одной из мелодических линий постоянным или переменным интервалом. Оно образует терцовое или секстовое параллельное движение верхних голосов над-остинатного пласта. Здесь «полем для игры» становятся тембровые краски и различные интервальные объемы музыкального пространства (разреженные и плотные). С одной стороны, в этом проявляется идея многохорности, которая подчеркивает специфику органа как «инструмента-оркестра». С другой, компенсируется невозможность постепенного нагнетания громкостной динамики средствами органного звучания. В обоих случаях внимание акцентируется на эффекте смены «точки зрения» на события, происходящие в остинатном басу. Наиболее ярко этот эффект представлен в 30-й — 33-й вариациях Концерта *B dur* для двух органов Г.-Ф. Генделя.

Прием *переноса* различных по протяженности и конфигурации клише из тенора в дискант и обратно прочно укореняется в органнх сочинениях. Он дает возможность продемонстрировать богатство тембровых оттенков органа, а также восполняет недостающие инструменту эффекты усиления или ослабления громкостной динамики. При этом прием темброво-регистрового варьирования значительно оживляет одинаковые по мелодической графике клише. Например, в 16-й и 17-й вариациях Пассакалии *d moll* Букстехуде звучат преимущественно фигуры *ascendes* (пример № 1). Вместе с тем они лишены механистичности и однообразия движения. Основная идея этого сегмента над-остинатного пласта заключается в «диалоге» контрастных по тембровому колориту фигур-клише дисканта (т. 1 — 4 16-й вариации) и тенора (т. 5 17-й вариации).

Пример № 1

Д. Букстехуде.

Пассакалия *d moll*

(♩ = 60)

для органа (вариация 17)

В над-остинатном пласте пассакалий и чакон стремительное «вознесение» и столь же быстрое «падение» гаммообразных клише основано на пересечении границ «мануально-регистрового»



пространства. Так, в начале 9-й вариации Чаконы *d moll* Пахельбеля такие клише последовательно исполняются на трех различных мануалах органа (две верхние строки примера № 2). Здесь, вероятно, происходит высвобождение и вынесение на поверхность кинетической энергии, «разрывающей» оболочку замкнутого, потенциально богатого энергетикой, изначально хорального органного пространства.

Пример № 2 И. Пахельбель.  
Чакона *d moll* для органа  
(вариация 9)



Изменение тембровых характеристик и местоположения мелодических фигураций в пространстве над-остинатного пласта приводит, прежде всего, к эффекту постепенного изменения их «освещенности», то есть затенения или осветления их общего звукового колорита. При этом, по-видимому, также меняется и пространственная форма, и конфигурация самого звукового «предмета». Музыкальное пространство над-остинатного пласта наполняется движением и обнаруживает многослойность и внутреннюю антитечность: *покой* оказывается обратной стороной *динамики* и наоборот.

Поскольку звук на органе возникал механическим путем и был лишен напряжения, в фигурационных клише доминировали плавные мелодические волнообразные движения ограниченного диапазона, *обыгрывающие опорную* мелодическую линию (или несколько линий одновременно) с постоянным возвращением к одному неизменному или изменяющемуся опорному тону. Примеры последних наблюдаются в над-остинатном пласте 28-й — 30-й вариаций Пассакалии *c moll* Керля (пример № 3), а также Дорийской чаконы Пахельбеля и других сочинений. Повторение одного из структурных элементов (мелодического тона) неизбежно приводит к разделению линейных функций на слой выдерживаемой опоры и движущийся орнаментальный слой.

Пример № 3

К.-И. Керль.  
Пассакалия *d moll*  
для органа (вариация 29)



В органных пассакалиях и чаконах не менее популярны мелодические фигурации со *скрытым двухголосием*. При этом «звуковой предмет», изложенный в виде скрытого двухголосия, по мнению музыковедов, включает третье измерение [12, с. 26]. Формируются эффекты усиления и ослабления динамики, а также перемещения в пространстве и «игры объемами». С этой точки зрения наиболее интересна 8-я вариация Чаконы *f moll* Пахельбеля.

В ресурсах органной регистровки заключались богатые возможности создания внезапных динамических сдвигов, на основе которых осуществлялись террасообразные *crescendo* и *diminuendo*. Для этого использовались инструменты с двумя-тремя мануалами или более поздние барочные органы, которые имели особый регистр, называвшийся «Echo» [11]. Эффект достигался двумя способами: на *одном мануале* посредством октавной переключки, либо на *разных мануалах*, когда орнаментальный мотив звучал в одной октаве. Оба вида клише применялись в над-остинатном пласте органных пассакалий и чакон. Первый вид фигур открывает 9-ю вариацию Чаконы *f moll* Пахельбеля и завершает Пассакалию *d moll* Букстехуде (см. автономно верхнюю или среднюю строки примера № 4).

Другой — встречается в над-остинатном пласте 13-й вариации Чаконы *D dur* Пахельбеля

Пример № 4  
(I = 60)

Д. Букстехуде.  
Пассакалия *d moll* для  
органа (вариации 26, 27)



(пример № 5), а также в начале заключительного раздела Чаконы *c moll* Бустехуде. Имитационные переключки, темброво-регистровые перестановки и динамические контрасты интонационных ячеек создают реверберационные эффекты. Тембровые сопоставления усиливают иллюзию дифференциации звукового пространства. При этом чем отдаленнее друг от друга ритмоинтонационные сегменты, тем более объемным, сложно сконструированным и многоплановым оно представляется.

Пример № 5

И. Пахельбель.  
Чакона D dur для  
органа (вариация 13)



Динамические подъемы и спады на органе моделировали также клише в виде *многоярусных дублировок*, подобных «застывшей лаве». Эти устремленные вверх (реже вниз) вертикали, по-видимому, моделируют «архитектурность соборов», в которых звучали органские сочинения. Их хоровая специфика, на наш взгляд, не вызывает сомнения, ибо для них характерны мелодическая природа голосоведения, а также строгая выдерживаемость числа голосов на протяжении значительного временного отрезка. Так, например, музыкальное пространство органских концертов Генделя часто заполняется параллельно движущимися «аккордовыми клише». Впоследствии диатоническая «модель» над-остинатного пласта начала насыщаться проходящими «мягкими» диссонансами (интервалами и созвучиями), создающими эффект повышенной обостренной выразительности [10, с. 71].

Долгое время орган был предназначен для культового искусства и использовался в католических и протестантских богослужениях. Тем не менее некоторые импровизационные жанры, например, токкаты, фантазии, прелюдии, эхо, интонации способствовали формированию в органной музыке эмоциональной динамики в пас-

сажно-импровизационном тематизме. Эти процессы не менее интенсивно выразились в над-остинатном пласте органских пассакалий и особенно чакон. Например, в 18-й — 20-й вариациях Пассакалии Бустехуде один из голосов «вспоминает» специфику токкаты. Он попеременно «перебирает» клавиши и «дотягивается» до «верхушки» рассредоточенного паузами аккорда (пример № 6). Подобные аккордово-фигурационные клише заставляют вибрировать звуковое пространство органа и заключают в себе большой эмоциональный порыв.

Пример № 6

Д. Бустехуде.  
Пассакалия d moll для органа  
(вариации 18, 19)



В над-остинатном пласте органских пассакалий и чакон свободно сочетаются токкатные, моторные и полифонические приемы внутри и на грани сегментов текста (вариации). Например, на стыке 20-й и 21-й вариаций органной Пассакалии Бустехуде сталкиваются противоположные по звукоизвлечению и акустическому эффекту фактурные приемы. Долгое (на протяжении 3-х вариаций) отрывисто токкатное вибрирующее пространство сменяется пологим и мягким звуковым «ландшафтом». В 16-й вариации гаммообразные, устремленные вверх пассажи обрываются аккордами.

Нередко в над-остинатном пласте скрещивались признаки разных жанровых направлений, что создавало уникальные образцы. Так, например, Пассакалия Резона, написанная в трехголосном изложении *Trioatz*, трактуется как камерная пьеса, что не типично для органских пассакалий. Богатство регламентированной орнаментики (внешний орнамент), ритмическая острота, изящество выделки приближает фигурационный тематизм над-остинатного пласта данной пассакалии к клавирным или клавесинным орнаментальным клише.

Таким образом, анализ специфических для органной музыки фигурационных клише демонстрирует многообразие их проявлений в контексте



над-остинатного пласта органных пассакалий и чакон. В целом, можно отметить общность инструментальных клише, сформировавшихся в органных пассакалиях и чаконах. Их родство обусловлено, по-видимому, условиями бытования, а также техническими, акустическими и выразительными возможностями инструмента. Тем не менее контекстные условия функционирования описанных фигуративных клише в над-остинатном пласте органных пассакалий и чакон различны. Во многом противоположны и принципы орнаментирования. Постараемся обозначить основные отличия.

Развитие диминуционной и орнаментальной техники в органной музыке того времени, как известно, проходило в русле многоголосной практики музицирования, в опоре на контрапунктические каноны. Специфика их преобразования и переосмысления посредством орнаментальных структур определяет художественный результат.

В над-остинатном пласте органных бассо-остинатных жанров прослеживается влияние вокально-хоровой полифонической музыки. Так, клишированные фактурные обороты, сложившиеся в мадригале, оратории или хоровых номерах оперы, отчасти переносятся на инструментальную почву. Вокально-хоровые ориентиры очевидны в начальных сегментах над-остинатного пласта, в случае его опоры на многоголосие с разветвленной и мелодической (вокальной) природой голосоведения. Аккорд насыщается скрытыми мелодическими линиями, как, например, это происходит в 14-й вариации Пассакалии Букстехуде (пример № 7), а чередующиеся аккордовые вертикали перемежаются «говорящими» паузами. Выявление движения в неподвижном, изменяющегося в неизменном созвучны барочному противопоставлению земного и возвышенного, телесного и духовного.

Многоголосный верхний пласт с разветвленной системой разнонаправленных голосов образует в пассакалии «совокупный материал» (М. Старчеус). По мнению музыковедов, он воспринимается не менее отчетливо, чем тематический рельеф и для него характерна детализированность и неоднородность голосов. Вместе с тем его типичной чертой становится спаянность голосов. Этому в значительной степени способствовала акустическая и фоническая специфика органа. Эффект общей сглаженности голосов, по словам Н. Любовского, является репрезентантом хоральности в многоголосной музыке [18, с. 59].

Равномерность, фрагментарная переменность функций голосов в целом характерна для тонко

Пример № 7

Д. Букстехуде.

Пассакалия d moll для органа

(I = 60)

(вариации 14, 15)

детализированной фактуры над-остинатного пласта органных пассакалий. Мобильные моментные соотношения (выходящих на первый план и уходящих на роль второго плана голосов) приводят к нивелированию сольного интонационного и темброво индивидуализированного начала.

Орнаментальные структуры равномерно распределяются в различных голосах полифонической фактуры над-остинатного пласта органных пассакалий в виде мелодико-ритмических ячеек небольшого объема (две верхние строки примера № 8). Результатом становится рассредоточение акцентов, поскольку ритм еще не лежит в основе корреляции звуковысотной и ладогармонической сторон совместного развертывания мелодических линий верхнего тематического пласта. Ритмические акценты или, как их называет Э. Курт, «ударения» здесь рождаются не ценой регулярного совпадения мотива-клише и такта, а с помощью «сгущения» напряжения линейного движения и «развития в высоту». Подобные качества Э. Курт относит к полифонии И.-С. Баха [15, с. 147]. Однако они в равной степени могут быть отнесены и к сегментам над-остинатного пласта большинства органных пассакалий.

Пример № 8

Д. Букстехуде.

Пассакалия d moll для органа

(I = 60)

(вариация 3)

При таком процессе формирования орнаментальных структур происходит «инкрустирование» в свободное интонационное развертывание мотивного содержания в виде небольших по диапазону и протяженности клишированных фигураций. Клише-мотивы «кочуют» из одного голоса в другой, образуя слитное горизонтальное и вертикальное «плетение». Два основных качества полифонической ткани над-остинатного пласта органных пассакалий — комплементарность и поступательность движения порождают «<...> общий качественный смысл: плавность и равномерность» [13, с. 43]. Снижение двигательной активности, динамических «всплесков» в таком тематизме рождает ассоциации со сдержанно поступательным движением мысли или внутренне многоплановым спокойствием. Громадным, «будто застывшим перед самим собой» чувством (Ю. Нагибин) наполнен мир музыки Баха. Эту метафору в полной мере можно было бы отнести к эмоции, запечатленной над-остинатным пластом органных пассакалий. Здесь эмоция обретает вселенский размах и масштаб, величественность и грандиозность. Продление одного трансцендентного состояния, каких бы высот страстности не достигала музыка, относительно ровный уровень напряжения освобождают интонационное развертывание от всего суетного и чувственно открытого. Эмоцией внутреннего художественного «я» назвал этот тип миропостижения В. Медушевский. Размышляющее, медитирующее «я», по его мнению, проявляет себя в музыке, лишенной изобразительных напоминаний. Для возникновения эмоции созерцания, по словам В. Медушевского, идеально подходит звук органа, «способный к бесконечному длению, не ограниченный ни дыханием, ни смыслом, невозмутимо ровный по громкости, тембру и высоте» [19, с. 87].

Функционирование орнаментальных структур в многоголосном и многослойном тематизме над-остинатного пласта органных чакон подчинено иным принципам. Здесь начинается процесс ладогармонической, ритмической и графической координации мотивов, проводимых разными голосами над-остинатного пласта. Это выражается, прежде всего, в том, что орнаментальные структуры постепенно, но весьма последовательно, «изживают» имитационность<sup>5</sup>.

Важно отметить, что чакона «выбирает» другие стилистические и жанровые ориентиры. С одной стороны, в ней проявляется характерный для

композиторов барокко интерес к театральности с яркими эмоциями, возвышенной патетикой, пафосом и пышным декором. С другой, — к музыкальному быту эпохи (прежде всего, к всевозможным танцам). Внутренние духовные искания личности барокко, отображенные в пассакалии, запечатлеваются в чаконе посредством внешних факторов, к примеру, аффектированного жеста или танцевальной пластики<sup>6</sup>. В этой связи, «лексический словарь» чакон включает семантические фигуры, которые в большей степени связаны с эстетикой театра. Так, художественное пространство над-остинатного пласта чакон «обрамляют» ритмоформула *сарабанды* и *фигура героического жеста*<sup>7</sup>. Они и передают торжественно-величавый характер, с налетом театральной патетики.

Очень важным является процесс стандартизации орнаментальной фигуры или клише в виде мотива, а также закрепления за ними определенного места в тематическом пространстве над-остинатного пласта органных чакон. Часто мотив постепенно перестает «скользить» относительно такта, а его стопа начинает координироваться с его акцентными и неакцентными долями. Это во многом происходит за счет сохранения границ и протяженности метроритмической ячейки. Распространенной становится ситуация совпадения метроритмических акцентов нескольких мелодических линий (предпочтение отдается контрастной полифонии), синхронное развертывание голосов в одном направлении, например, в виде дублировок или фигураций, в состав которых включены только аккордовые тоны (пример № 9).

## Пример № 9

И. Пахельбель.  
Чакона *f* *moll* для органа  
(вариация 20)



Обращают на себя внимание сами фигурационные клише, организованные под воздействием метрической пульсации в одинаковые, многократно повторяющиеся ритмические группы. Варьируются преимущественно звуковысотная и



ладогармоническая стороны клише, которые «тяготеют к переходу из декоративных элементов в основные» [21, с. 13]. Четкий и постоянно выдерживаемый ритмический рисунок актуализирует в них двигательную моторику и динамику движения. Повторение синтаксически структурированного элемента приводит к формированию в музыкальном тексте чакон периодической акцентности, свойственной танцевальной музыке.

Постепенное и неуклонное снижение автономности голосов, приведение их к общему «вертикальному знаменателю» при общей тенденции к уменьшению самого их числа свидетельствуют о тяготении тематизма над-остинатного пласта чакон к выделению сольного голоса<sup>8</sup>.

Описанные процессы, на наш взгляд, во многом обусловлены спецификой органостроения. Так, например, среди композиторов, отдававших предпочтение чаконам, заметно выделяется фигура Пахельбеля, написавшего шесть произведений этого жанра. Орган, на котором играл композитор, характеризовался отсутствием флейтового регистра. Однако исследователи отмечают, что наличие гедактов, двухрядных аликутов и, в особенности, рюкпозитива давали органу возможность для воспроизведения сольных звучностей красивого и негромкого тембра [10]. Лабиальные регистры такого органа звучали ясно и светло [11]. Подобная диспозиция органа, по мнению музыковедов, была типична для всей южнонемецкой органной школы. Действительно, облегченная и не перегруженная излишними побочными голосами фактура всех органных чакон Пахельбеля в полной мере соответствует техническим и акустическим особенностям южнонемецкого органа. При выделении верхнего мелодического, каждый из голосов над-остинатного пласта чакон прекрасно прослушивается, создавая эффект особой прозрачности и возвышенности звучания.

Подведем некоторые итоги.

Итак, тематический материал многоголосного над-остинатного пласта органных пассакалий и чакон, в целом, опирается на горизонтальный полифонический принцип организации. Полифункциональность голосов музыкальной ткани подкрепляется политембральностью органных мануалов. Тембровыми характеристиками ровного, лишённого напряжения органного звука, продиктованы особые качества взаимоотношения голосов в тематизме. Определяющими являются взаимодополняемость, комплементарность и органичная совокупность. Вместе с тем была замечена тенденция к уменьшению числа голосов

(двухголосие в чаконах) при возрастании внимания к верхнему. Она находится в непосредственной зависимости от акустических возможностей и особенностей органных диспозиций различных национальных школ.

Большинство оригинальных инструментальных клише родилось в тесной связи со спецификой органной клавиатуры и извлечения звука. Их основу составляют внутритематические орнаментальные структуры: фигурации и пассажи. Они постоянно участвуют в процессе непрерывной орнаментации и определяют стилистику верхнего тематического пласта. При этом их отличительной особенностью в контексте органных сочинений становится тяготение к переводу декоративных элементов в основные. Гаммообразные, обыгрывающие опорный мелодический тон, со скрытым двухголосием, «многоярусные» аккордовые клише возникли и развивались по мере совершенствования технических возможностей органа. В тематизме над-остинатного пласта органной чакон проявился особый интерес к развертыванию вертикали в горизонталь.

Инструментальные клише обретают новую, чисто органную контекстную семантику. Не менее значимо для формирования тематизма над-остинатного пласта органных сочинений развитие техники орнаментации в русле многоголосной практики контрапунктического письма. Эти процессы определяют специфику пассакалии и чакон. В над-остинатном пласте пассакалии полифоническое интонационное развертывание *обогащается* клишированными фигурациями. В чаконе — *изживается*. В пассакалии медленный темп, ритмическая комплементарность и слитность двух- и трехголосия, плотность заполнения пологими мелодическими линиями пространства над-остинатного пласта способствуют «растворению» фигуративного материала в полифоническом целом. Создается эффект «дления» (А. Бергсон) одного эмоционального состояния. Напротив, преимущественно подвижные темпы чакон, разреженность фактуры, особый интерес к верхнему голосу, клише импровизационных органных жанров направлены на активизацию моторики движения, посредством которой воплощается *динамика* различных эмоциональных настроений. Музыкальное пространство тематизма над-остинатного пласта наполняется движением и обнаруживает многослойность и внутреннюю антитетичность: *покой* оказывается обратной стороной *динамики* и наоборот.

Посредством фигуративных клише в над-остинатном пласте пассакалии и чаконь отражены разные по своей природе виды движения. *Первый* характеризуется плавностью, поступенностью и слитностью. *Второй* — моторикой, динамикой с элементами дискретности. Следствием становится противоположный тип эмоций, запечатленных в над-остинатном пласте. Для пассакалии типичной является *медитативность*. В чакону проникают *патетика* и *драматический порыв*. Ее мир определяют *аффектированность* и театральность эмоции, а также игровые элементы с резкой сменой света и тени.

Организация тематического пространства над-остинатного пласта во многом аналогична строению храмового пространства, в котором звучат бассо-остинатные жанры. В обоих господствует иерархия низа и верха, органично связанная с представлениями барокко о Земном и Возвышенном. Принципы многохорности, рожденные вокально-хоровой культурой, в инструментальной

музыке барокко преломились посредством приемов концертирования. В органных пассакалии и особенно чаконе этот процесс только начинается. Таковы противопоставления различных по тембру клише (на разных мануалах), фигуративные передвижения из одного регистра (тембра) в другой, переключки типа «эхо», громкостно-динамические перепады посредством фактурного контраста или выключения отдельных голосов. Результатом является проникновение элементов дискретности в процесс непрерывного интонационного развертывания и формирование логики горизонтального тематического развития.

Наблюдения за процессами лексического наполнения и смысловой организации верхнего текстового сегмента бассо-остинатных жанров, с одной стороны, позволяют аналитически конкретизировать специфику формирования органной музыки барокко, с другой, — выявить внутри-текстовые закономерности смысловой организации барочного текста.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Курсив везде мой. — И. А.

<sup>2</sup> «Аутентичный» термин общих форм движения — *loci topici* (дословно — общие места). В дальнейшем принято сокращение ОФД — общие формы движения.

<sup>3</sup> Они были известны еще с 1515 года и изложены в труде «Fundamentum», где подробно описана контрапунктическая техника в композициях на *cantus firmus*. Их анализ содержит работа: Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV—XVIII веков. — М., 1994 [10].

<sup>4</sup> Как известно, Курт и Браудо считали ямбические тактовые мотивы важным конструктивным элементом музыкальной ткани И.-С. Баха. Они способствуют созданию особо слитной музыкальной материи. Вероятно, в той же связи М. Аркадьев называет их основным «квантом необратимого развертывания временного поля музыкального произведения» барокко [5, с. 8].

<sup>5</sup> Подобный процесс происходит, по-видимому, повсеместно в различных жанрах органной музыки. Н. Диденко, исследуя хоральные обработки и органные прелюдии

замечает, что в результате ограничения самостоятельности полифонических голосов и их вертикальной координации происходит поглощение полифонических элементов фактуры «диминуционными клише» [10, с. 39].

<sup>6</sup> На это направлены и контекстные условия, например, умеренный и даже быстрый темп (в Чаконе *C dur* Букстехуде темп *Presto*), характерный для большинства чакон.

<sup>7</sup> Интонационный стереотип предъема служит признаком появления в тексте фигуры «романской героической позы», концентрирующей в себе эффект возвышенной патетики. Э. Бюкен анализирует ее в связи с героическими сюжетами опер Ж.-Б. Люли. Позже фигура мигрирует в инструментальную музыку и неизменно привносит аффектированно-величественный тон. См. в упомянутом издании: [23].

<sup>8</sup> Эта тенденция в целом характерна для техники диминуирования в импровизационных жанрах органной музыки. К примеру, Н. Диденко отмечает, что ее главной целью являлось «раскрепощение строгой контрапунктической ткани и образование мелодически самостоятельного, выразительного голоса» [9, с. 140].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995.

2. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров инструментальной музыки западноевропейского барокко — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.

3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Сов. композитор, 1998.

4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991.

5. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И.-С. Баха // Муз. академия. — 2000. — № 2. — С. 2—13.



6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
7. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. — Л.: Музыка, 1976.
8. Валькова В. Музыкальный тематизм — мышление — культура: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — Новгород, 1993.
9. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI—XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII веков): сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1998. — Вып. 151. — С. 132—149.
10. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV—XVIII веков: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1994.
11. Зенаишвили Т. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1997.
12. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронопов): дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1990.
13. Кальман Л. К проблеме стереотипов в полифонической музыке // Теоретические проблемы полифонии: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1980. — С. 40—57.
14. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
15. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931.
16. Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
17. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992.
18. Любовский Н. Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1989.
19. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств в инструментальной музыке И.-С. Баха // Полифоническая музыка: вопросы анализа: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1984. — Вып. 75. — С. 83—107.
20. Окраинец И. Доминико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. — М.: Музыка, 1994.
21. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
22. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.
23. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.
24. Шаймухаметова Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998. — Вып. 148. — С. 36—46.
25. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
26. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980.
27. Эскина Н. Эпохи истории музыки. — Самара, 1994.
28. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2. Ч 1. — М.: Сов. композитор, 1987.
29. Appel E. Ostinato und Kompositionstechnik beider englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit // Af Mw. — 1962/63. — Jahrg. — 19/20. — H. I.
30. Gress R. Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis I. S. Bach. — Stutt., 1929.
31. Nelson U. The technique of variation... from a de Cabesson to M. Reger / University of California publication in music. Vol. 3. — Los Ang., 1962.

**Алексеева Ирина Васильевна** —  
доктор искусствоведения, профессор,  
зав. кафедрой теории музыки  
Уфимской государственной  
академии искусств им. Загира Исмагилова

