

И. В. АЛЕКСЕЕВА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исамагилова

УДК 781.62.01

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА БАРОККО (НА ПРИМЕРЕ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ)

Проблема смысловой организации музыкального текста является одной из актуальных областей теоретического музыковедения. Фокусируя в себе особенности музыкального мышления и художественной оценки мира, музыкальный текст отображает социокультурный контекст в виде целостного системно-смыслового образования. Сложность смысловой и структурной организации музыкального текста, его поливалентность и способность к порождению новых смыслов предполагают целую систему представлений о нём, множество аспектов его изучения. Однако приоритетными долгое время оставались разработки проблем формообразования, техники письма, грамматические или синтаксические составляющие музыкального языка. До настоящего времени в научной практике и академическом образовании не сложилось традиции расшифровки музыкального текста с точки зрения организации наполняющих его смысловых структур, которые часто имеют свою внутреннюю, отличную от грамматико-синтаксической, логику¹.

В этой связи особенно интересен феномен смысловой организации музыкального текста бассо-остинатных жанров инструментальной музыки барокко. Он отличается повышенной мобильностью и вариативностью. Полифонический текст по сути является «закрытым» для содержательно-предметной интерпретации: образность составляющих его смысловых структур, лексических единиц ярка, но фрагментарна, часто неуловима и формируется в процессе движения. Необходимо заметить, что в существующих исследованиях тематизма предпочтение отдаётся вопросам организации *гомофонного*, но не *полифонического* текста. Однако именно полифонический текст бассо-остинатных жанров предоставляет уникальную возможность исследования механизмов рождения «полифонии смыслов» в условиях специфической для барокко текстовой организации 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. При этом каждый из них обнаруживает специфическую функцию текстовой

организации: семантическую, грамматическую, синтаксическую. Вместе они формируют *типологическую модель basso ostinato*, которая в инструментальной музыке барокко выступает в качестве универсального феномена родовой целостности, объединяющей наиболее общие черты и признаки смысловой организации пассакалии, чаканы, граунда и фолии. Она включает в себе моделирование определённых жизненных процессов, изучение которых даёт возможность в значительной мере определить художественную концепцию жизни и образ мира в эпоху барокко. Вместе с тем, именно семантические процессы оказываются за пределами описаний в существующих работах о жанрах и форме basso ostinato.

В настоящей статье обозначены некоторые закономерности текстовой организации бассо-остинатных жанров как целостного художественного феномена. В этой связи представляется чрезвычайно важным обращение к механизмам формирования не только нижнего тематического пласта (тема), но и верхнего — над-остинатного пласта, где актуальным становится выявление их лексических составляющих, а также определение и описание этимологии значений. Также необходимо рассмотрение системы их взаимодействия внутри целостной содержательной и художественной структуры — *типовой модели basso ostinato*. Наблюдения за этими процессами, с одной стороны, позволяют аналитически конкретизировать специфику формирования инструментальной музыки барокко, с другой, — выявить внутритекстовые закономерности смысловой организации барочного текста.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

Традиционное представление о бассо-остинатных жанрах барокко связано с вариациями на неизменный бас. В многочисленных работах отечественных и зарубежных музыковедов наблюдается ряд ценностных установок, отражающих интерес преимущественно к грамматической и синтаксической организации музыкального материала. Исследователей интересуют приёмы гармонического (М. Этингер) и полифониче-

ского (Вл. Протопопов) развития в остигатных вариациях, гармонические и ладофункциональные особенности тем (П. Вагнер, Э. Ловинский, М. Этингер, Вл. Протопопов, К. Дальхауз), а басса-остинато – как техника (В. Гурлитт, Л. Вальтер) или приём (М. Надарейшвили). Эта традиция заложена в трудах Г. Римана², где неоднократно проводимая в басу ёмкая и рельефная одноголосная тема рассматривается как мотив-символ («мелодическая формула»), выполняющий номинативную функцию. Синонимом данного термина в музыкознании долгое время продолжал оставаться термин «мотив». В дальнейшем им пользовались отечественные и зарубежные музыковеды, обращаясь к композиции вариаций на basso ostinato³.

Подобная позиция прослеживается при анализе терминологии, которая при описании предмета, в основном, характеризует его «техническую» сторону. Для отмеченной ситуации типично множество характерных в этом отношении терминов: «вариации на basso ostinato» и quasi-ostinato (Ф. Шпитта), «слитно-вариационная форма» и «остинатные формы вариаций» (Вл. Протопопов), «остинатно-вариационная форма» (Т. Ливанова), «вариантно-строфическая форма с basso ostinato» (С. Скребков), «вариантно-остинатный принцип» (В. Задерацкий), «период остинатного развёртывания» (Г. Заднепровская). При этом широко распространено представление о неизменности интонационных контуров темы в различных контекстах вариаций на basso ostinato, видимо, по той причине, что долгое время без внимания оставался вопрос о её содержании и структурно-смысловой организации.

Однако если расположенная в нижнем тематическом пласте тема basso ostinato всё же вызывает интерес исследователей, то тематизм верхнего (или, как его принято называть, «над-остинатного») пласта не рассматривается как самостоятельный структурно-семантический феномен. В существующих исследованиях тематизм над-остинатного пласта предстаёт нерельефным и лексически нейтральным. К настоящему времени накоплен опыт исследования приёмов его варьирования (В. Цуккерман, Е. Аппель [E. Appel], Р. Гресс [R. Gress], У. Нельсон [U. Nelson]). В концепциях В. Бобровского, В. Вальковой, Ю. Тюлина, В. Холоповой справедливо акцентируются суммарный и процессуальный характер звучания общих форм движения⁴ (внеконтекстный «набор звучания» — Е. Ручьевская) при слуховом восприятии. Везде, где речь идёт о вариациях на basso ostinato, процессам текстовой организации тематизма над-остинатного пласта отводится весьма скромное место. Смысловое богатство над-остинатного пласта,

как правило, сводится только к фигурационному тематизму и его внешним фактурным признакам.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Наиболее оптимальным и результативным в исследовании смысловой организации тематизма жанров basso ostinato, на наш взгляд, является семиотический подход. Этот метод, конкретизированный в ряде музыковедческих исследований, позволяет выявить смысловую организацию тематизма многочисленных произведений эпохи барокко, принадлежащих к единому родовому понятию басса-остинатных жанров. Такую возможность дают ряд современных методов отечественного музыкознания, к примеру, метод семантического анализа музыкальной темы, разработанный Л. Шаймухаметовой [14; 15]⁵. В связи с предложенной автором техникой анализа устойчивые интонационные обороты рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики и способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) из одного контекста в другой, образуя интонационно-лексический словарь авторского композиторского текста, стиля или эпохи.

В анализе линейно изложенной темы basso ostinato важное методологическое значение имеет метод тонологического анализа, предложенный М. Арановским [3]. Он позволяет выявить богатство и многозначность семантических значений и проявлений тона (совокупности тонов) в процессе размежевания и взаимодействия опорного и орнаментального слоёв в полифонической теме барокко.

Поскольку любой художественный текст, и, особенно, музыкальный, заключает в себе не только смысловую (передаваемую посредством рельефного тематизма), но и эмоциональную (ретранслируемую с помощью фонового тематизма) информацию, возникает потребность в обращении к психологическому подходу. Идеи имманентного смысла элементов музыкального текста, содержащиеся в исследованиях Л. Акопяна [1], позволяют объективировать аналитические наблюдения в том числе и над музыкальным текстом барокко.

Задачи исследования типологической модели basso-остинато в её смысловой целостности обуславливают обращение к методологии, сложившейся в смежных науках, например, к точке зрения лингвистов на художественный текст как открытую полисистему, обладающую особым механизмом смыслопорождения (Ю. Лотман, М. Бахтин, Д. Лихачёв, А. Афанасьев, А. Лосев, А. Потебня и другие). Работы психологов Л. Веккера, В. Вилюнаса, Б. Додонова, Л. Дорфмана, Л. Выготского, А. Леонтьева, Я. Рейковского, П. Симона также содержат важные для исследования меха-

низма конкретизации и смыслового наполнения полифонического тематизма выводы об информативности эмоции и возможности её воспроизведения через всевозможные способы включения в художественный текст. Они помогают разобраться в особой специфике организации верхнего тематического пласта жанров *basso ostinato*.

Оценка нерельефного полифонического тематизма с процессуально-энергетической позиции через категорию «напряжение», данная Э. Куртом, в своё время актуализировала проблему его изучения с точки зрения выразителя эмоционально-экспрессивных переживаний человека [8]. С целью описания этих явлений им было введено понятие «мелодической кривой» (*der melodischen Kurve*), синонимом которого стал термин «мелодическая волна» (последний прочно вошёл в музыковедческую практику).

Важное значение при изучении тематизма над-остинатного пласта имеют теоретические работы, в которых ставится проблема содержательного статуса общих форм движения (Л. Шаймухаметова [14; 16]). При анализе мелодико-фигуративного, орнаментального тематизма над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров важны разработки, в которых орнамент в инструментальном тематизме рассматривается как внешний и внутритематический (Л. Шаймухаметова [14], Н. Тухватуллина, П. Кириченко [13]).

Новые возможности проникновения в музыкальное содержание открыли работы В. Н. Холоповой⁶. Разработанные ею категории «специальное/неспециальное музыкальное содержание», а также «три стороны музыкального содержания» — эмоциональная, изобразительная, символическая — позволяют дифференцировать знаковые проявления музыкальной интонации и проследить за её развитием в музыкальном тексте барокко.

Теории смысловой организации текста посвящена концепция М. Арановского об интертекстуальных взаимодействиях [3] и концепция мигрирующей интонационной формулы Л. Шаймухаметовой [14]. Новейшие актуальные разработки специфики смысловой организации различных исторически сложившихся типов музыкального текста на разном стилевом материале осуществляются в проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики⁷.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Теория музыкального текста — одна из важнейших дефиниций в проблеме специфики содержания музыки. Избранный нами метод семантического анализа тесно связан с приведённой ниже *терминологической системой*, применяемой в Лаборатории музыкальной

семантики. Важнейшим термином, репрезентирующим мельчайшие единицы музыкального содержания, является «интонационная лексика» — совокупность относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Её составляющими являются *семантическая фигура* и *лексема*, значения которых не тождественны⁸. *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. Отбор и организация лексических единиц в текстовой и дотекстовой стадии формируют интонационную лексику. В тексте лексем и семантические фигуры участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами (либо семантическими фигурами) и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками. В исследовании смысловой организации темы и тематизма над-остинатного пласта важное значение имеют процессы «семантизации», которые означают лексическую конкретизацию единиц барочного текста, и, обратные им по значению процессы «десемантизации». Под лингвистическим термином «десемантизация» понимается механизм «стирания» или «угасания» прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений лексем или семантических фигур и перевод их в противоположный — неконкретный ряд общих форм движения⁹.

Поскольку в барочном музыкальном тексте значение стереотипных оборотов знакового характера, способных к межтекстовой миграции, обрели риторические фигуры, они по сути выполняют функции устойчивых лексических единиц с закреплёнными значениями, или иначе, — лексем и семантических фигур. Риторическая фигура является одной из разновидностей лексических единиц (их частным случаем), специфических для барочного текста¹⁰.

Ключевым и наиболее специфическим для изучения смысловой организации бассо-остинатных жанров для нас является термин *тематический пласт*. Каждый «пласт» (остинатный и над-остинатный) обладает автономией и детерминированностью в пространстве, а также своей лексикой, фактурно-тембровым воплощением, внутренней логикой вертикальной организации

и горизонтального развёртывания интонационно-лексического материала.

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ И ИХ ОРГАНИЗАЦИЯ В ТЕМЕ BASSO OSTINATO

Тема basso ostinato характеризуется линейным типом изложения, а также жёсткой пространственной детерминированностью. Однако это — внешние, наиболее очевидные её характеристики как полифонического типа тематизма. Содержательные аспекты темы заключаются в устойчивых, имманентно присущих и связывающих её с предметным миром *семантических фигур*. Семантический анализ темы basso ostinato неожиданно обнаружил многообразие наполняющей её интонационной лексики. Традиционные ладомелодические обороты — *диатонический* (фригийский тетрахорд) и *хроматический* — в теме остинатных жанров постепенно обрели значение интертекстуальных образований и продемонстрировали свойства устойчивых оборотов с закреплёнными значениями. В «интонационном словаре» эпохи они уже были известны как риторические фигуры *catabasis* («нисхождение») и *passus duriusculus* («жестковатый ход») с семантикой скорби, страдания. Первая связана с вокальной традицией и *cantus firmus*. Вторая — с оперной арией *lamento*. Подобные лексемы лишь со временем стали способны выполнять роль темы. Их участие в процессе смыслообразования, во взаимодействии с другими лексемами, приводило к обогащению «словаря» дополнительными смысловыми оттенками и к расширению синтаксических масштабов темы.

Однако семантический анализ выделил группу тем, в лексическом составе которых отсутствуют фигуры-лексемы *catabasis* или *passus duriusculus* в их привычном развёрнутом виде¹¹. В них предельно «обнажён» квартный или квинтовый каркас лексемы, тогда как тоновое заполнение объёма отсутствует. Очевидно грамматическая структура, праэлементом которой был тон, стала *свёрнутой устойчивой грамматической моделью* для образования лексем *catabasis* и *passus duriusculus* с ярко выраженной семантикой.

Среди многочисленных образцов диатонических тем basso ostinato есть основанные на ритмизованном повторении одного или двух-трёх звуков: к примеру, вёрджинельные пьесы У. Бёрда («Церковные колокола», «Трубы», «Флейта и барабан») или граунды Т. Томкинса. Их содержательная специфика состоит в *фигурах изображения* определённых действий или звукоизвлечения на инструментах (барабанах, колоколах, кастаньетах). Отдельную, но производную от них группу образовали темы, тоны которых складываются в ладофункциональные обороты: примером может служить известный «Триумфальный танец» из I акта оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла и мн. др.

В процессе смыслообразования в темах basso ostinato отмечается расширение смыслового диапазона посредством включения наиболее типичных для западноевропейской музыки XVII–XVIII веков *ритмо-формул* танцевальной этимологии: *дактилического шага* и *сарабанды*. Называемая в старинных трактатах XVI века (по аналогии с размером античного стихосложения) и основанная на трёхдольной пластике мягкой манеры, ритмоформула *дактилического шага* несла информацию о галантном¹². Ритмоформула *сарабанды* являлась ключевой фигурой соответствующего жанра. Она часто включается в темы basso ostinato в качестве самостоятельной устойчивой смысловой единицы и привносит в них семантику траурного шествия (с соответствующими эмоциональными переживаниями)¹³. Эти процессы обнаружены нами во множестве тем, в том числе, в темах basso ostinato Чаконы для лютни У. Корбетта, Концерта *B dur* для двух органов Г.-Ф. Генделя, Чаконы *D dur* для органа И. Пахельбеля и др.

Реконструкция процесса смыслового наполнения и внутритекстовых преобразований темы basso ostinato отразила специфику барочного механизма «угасания *первичного* и формирования *вторичного* — контекстного смысла мигрирующих интонационных формул¹⁴. Постепенно в тему включаются дополнительные (по отношению к диатоническому инварианту) лексемы. В результате переноса прямых значений в контекст темы-лексемы они укрепляют образную связь её с внешним миром. В теме скрещиваются вокально-хоровые и пластические прообразы. Например, в теме Трио-сонаты № 3 *g moll* Г. Пёрселла обнаруживается совмещение фигуры *catabasis*, несущей трагический смысл, с ритмоформулой *дактилического галантного шага*. Ситуация взаимодействия лексем даёт эффект совмещения противоположных художественных смыслов в теме.

Вместе с тем, в бассо-остинатных жанрах *лексема* и *тема* не всегда оставались *тождественными*. По мере усложнения лексического и синтаксического состава последней, «базовая» лексема часто входила в тему как одна из риторических фигур. В формировании контекстной семантики такой *темы* участвуют приёмы горизонтального сцепления разнофункциональных структур: ладомодальной (*catabasis* или *anabasis*) с ритмически формульной (кадансом), рельефной и орнаментальной. Лексемы вариантно повторяются внутри темы и приводят к нейтрализации её лексики. В тему включаются и автономные риторические фигуры: *exclamatio* («возгласа»), *circulatio* («фигуры круга»), *saltus duriusculus* («жестковатого скачка»). Эти семантические преобразования укрепляют статус темы как целостного художественного образования и представлены во множестве чаконов

Г. И.-Ф. Бибера, Т. Витали, И. К.-Ф. Фишера, И. Пахельбеля, а также пассакалий И.-К. Керля, Дж. Фрескобальди и др.

В процессе исследования было обращено внимание на то, что в инструментальных хроматических темах *basso ostinato* лексема *passus duriusculus* в «чистом виде» звучит редко. Однако на её основе в темах происходят многочисленные и активные модификации. Анализ музыкального материала выявил две устойчивых, но противоположных тенденции преобразований хроматического инварианта тем. Первая связана с обновлением лексики и включением в состав темы новых, автономных от базовых, лексем и семантических фигур. В результате мы наблюдаем смысловую связь близких образов-представлений. Вторая тенденция характеризуется «размыванием» интонационного рельефа и стиранием его значений.

Смысловые модификации хроматического инварианта в темах *basso ostinato* проходят в условиях расслоения на *опорный* и *неопорный* линейные слои¹⁵, взаимоотношения которых образуют принципиально иную семантическую ситуацию в оппозициях «ближний план» — «дальний план», «динамика — статика». В тему проникает напряжение, являющееся источником процессуальности в музыке.

В инструментальных сочинениях Г. Пёрселла, вторых частях концертов для скрипки, струнных и чембало А. Вивальди и И.-С. Баха актуальна лексика орнаментального типа с эмоционально-экспрессивной семантикой. При этом орнаментальными тонами вуалируется рельефный слой темы (лексема), то есть происходит десемантизация лексики *формульного типа* и перевод её в противоположную по смыслу лексику *общих форм движения*. Она нетипична для темы и составляет сущность противоположного теме над-остинатного пласта.

ОРГАНИЗАЦИЯ СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР В ТЕМАТИЗМЕ НАД-ОСТИНАТНОГО ПЛАСТА

Особенно интересными оказались результаты семантического анализа смысловой организации над-остинатного пласта, являющегося самостоятельной смысловой структурой музыкального текста. При этом его тематическое богатство не сводится только к фигуративному тематизму. Нельзя не заметить, что интонационный «словарь» верхнего тематического пласта складывался также в тесном взаимодействии с оперой и кантатно-ораториальным искусством, где сформировался особый тип выразительности мелодии и речитатива.

В состав тематизма над-остинатного пласта входят как отдельные *интонационные формулы*, так и более развёрнутые *стереотипные инструментальные клише*,

воплощающие образы движения. Рассмотрим их подробно.

Интонационная лексика формульного типа с исходными внетекстовыми значениями либо заимствуется из лексического словаря барокко, либо мигрирует в верхний пласт непосредственно из темы *basso ostinato*. В одном случае возникают *межтекстовые* взаимодействия нижнего и верхнего структурно-смысловых сегментов, в другом — *внутритекстовые*. Наблюдения показали, что в условиях орнаментального текста интонационные формулы включаются в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания нерасчлененного множества структурных элементов. Здесь они теряют изначально свойственную им целостность и переводятся в моторно-двигательные клише с ярко выраженными динамическими свойствами. Художественным результатом становится эффект акцентирования динамики процессуальности, выражающей экспрессию и разнообразные аффекты.

Исследование *межтекстовой миграции* продемонстрировало многообразие автономной от темы лексики, проникающей в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров непосредственно из «лексического словаря» барокко. Причём здесь было замечено наличие неродственных бассо-остинатным жанрам смысловых установок, которые значительно обогатили тематизм над-остинатного пласта. Вопреки сложившимся представлениям о неизменно трагической образной направленности лексики, в бассо-остинатных жанрах было обнаружено включение в тематизм над-остинатного пласта образно конкретной лексики с внетекстовыми значениями сигнальной природы (чаконы из опер Пёрселла, Соната № 7 «A Cinque»¹⁶ и Пассакалии *c toll* для скрипки соло Г. И.-Ф. Бибера, а также программные граунды У. Бёрда и др.).

Внутритекстовая миграция лексем и семантических фигур из темы *basso ostinato* в над-остинатный пласт всегда связана с интонационным «запасом» и семантикой самой темы. Интонационная формула вычленяется из синтаксически и лексически организованной среды, составной частью которой она являлась, и помещается в синтаксически нейтральный орнаментальный, либо линейно-мелодический пласт текста. Здесь она включается в тонкий и сложный процесс семантических преобразований посредством варьирования, секвенцирования и диминуирования. Эти процессы демонстрируют постоянную закономерность перевода лексем и семантических фигур в лексику орнаментально-декоративного и линейно-мелодического типа с эмотивной семантикой. Наблюдения были сделаны во вторых частях концертов *g toll* и *a toll* для скрипки, струнных и чембало

Вивальди и Баха, Сонате «Follia» для скрипки и чембало А. Корелли, Трио-сонате *g moll* Пёрселла и др.

Над-остинатный пласт инструментальных бассо-остинатных жанров ассимилирует гибкие и энергетически ёмкие лексические средства. Наблюдая за ними, мы обнаруживаем, что общие формы движения в качестве моделей «выбирают» интонационные явления, соотносимые с механическими, реально существующими в природе типами движения. Обладая энергетическими потенциями, клише рефлексировать визуальную траекторию (графику изображения) видов движений и создают определённую эмоциональную установку¹⁷.

В многоголосном над-остинатном пласте многочисленных образцов органных, клавирных и скрипичных пассакалий, чанон, граундов и фоллий знаки-клише организованы посредством *горизонтального* (последовательного) сцепления сегментов и *вертикального совмещения*. В целом, их развёртывание подчинено волновому принципу организации энергии напряжения со всеми соответствующими структурными параметрами: импульсом, амплитудой, фазой, кульминацией. В условиях контрапунктического над-остинатного пласта одним из ведущих принципов его системной организации является полиметрия волновых структур с комплементарной координацией зон усиленной и ослабленной напряжённости. Это ведёт к их устойчивому неравновесию. А содержательный акцент «дления» напряжения (термин А. Бергсона) связан со стремлением композиторов подчеркнуть эффект углубления приоритетных чувственно-эмоциональных переживаний, данных в интонационной форме.

СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

Мы рассмотрели специфику интонационного содержания пластов и художественные особенности их текстовой организации. Синтаксическая оппозиция вариаций на *basso ostinato*, в которых пишутся бассо-остинатные жанры, опирается на simultaneное противопоставление *неизменного и изменяющегося*. Противопоставление нижнего и верхнего тематических пластов закреплено в так называемой *типологической модели*, специфика которой определяет феномен тематизма бассо-остинатных жанров конца XVI — начала XVIII века. Родовой признак бассо-остинатных жанров заключается в организации в единый художественный текст двух пространственно детерминированных противоположных типов тематизма по лексическому наполнению и семантическим процессам. При этом их отношения не исчерпываются кон-

трастом¹⁸. Они формируют художественно целостное образование — *вертикальную смысловую оппозицию*. Причём, предметно-образные значения *рельефного тематического нижнего пласта* противопоставляются эмотивным значениям *орнаментально-фигурационного верхнего*. На их пересечении образуется новая концепция диалектического многообразия мира.

Оппозиции *статического и динамического* в бассо-остинатных жанрах связаны с барочными представлениями о времени как о совмещении различных по своему значению процессов. Линия *basso ostinato* олицетворяет собой идею Вечного, а изменчивый над-остинатный пласт символизирует бренность человеческого бытия. Противопоставляемый жёстко регламентированному *basso ostinato* «импровизационный» над-остинатный пласт соотносится по образу антитезы *свобода — порядок*.

Тема бассо-остинатных жанров является «памятью» предшествующих барокко эпох Средневековья и Возрождения и выступает в роли ретранслятора «чужого» художественного мира. Над-остинатный пласт переплавляет музыкальные идеи, принадлежащие собственно музыкальному миру барокко. Общее («чужое») в бассо-остинатных жанрах непрерывно связано с прошлым, а индивидуальное («своё») — с настоящим и будущим. Эта оппозиция фокусирует в себе особенности целой эпохи и знаменует собой перелом в музыкальной культуре.

Итак, обращение к новым подходам и методам анализа полифонического текста устанавливает отношение к теме и тематизму как к смысловым, сложно организованным пластам художественного текста. Семантический анализ, который впервые применялся в исследовании полифонического тематизма, позволяет произвести типологизацию процессов лексического наполнения, этимологии значений и их преобразования в контексте нижнего и верхнего тематических пластов целостного текстового «организма» *basso ostinato*.

Наиболее существенными результатами семантического анализа становятся достижения в разработке теории линейной темы, тематизма общих форм движения в полифоническом контексте, обоснование существования типологической модели как основы их смысловой организации. Художественные инвариантные возможности типологической модели бассо-остинатных жанров заключаются в изначальной расчленённости нерасторжимо единого музыкального текста на два относительно автономных текстовых пласта. Один, используя семантические фигуры, тяготеющие к предметно-смысловой структуре образа, представляет абстрактно-логический вид познания

человеком реальности. Другой через включение альтернативных видов тематизма передаёт чувственно-эмоциональный, суггестивный способ познания мира.

Наблюдения за семантическими процессами миграции, лексической конкретизации, орнаментации, десемантизации, связанные с межтекстовыми и внутритекстовыми преобразованиями темы *basso ostinato* и тематизма над-остинатного пласта, дают возможность разобраться в логике развёртывания основных тематических пластов, специфике их

координирования и соподчинения, этимологии значений и контекстной семантике типичных формул *basso ostinato* и над-остинатного пласта, то есть, в сущности, и специфике неизученного инструментального тематизма барокко как определённого художественного феномена. В итоге перед нами предстают универсальные закономерности смысловой организации музыкального текста, а также его специфические типологические признаки и сущностные свойства, характерные для конкретного исторического периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом материалы I Российской научно-практической конференции «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (М.; Уфа, 2002), в частности, Л. Н. Шаймухаметовой «Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики» (с. 84–102).

² См. об этом: Riemann H. *Basso ostinato und Basso quasi-ostinato* // *Lilien coron-Festschrift*. — Lpz, 1910; *Der «Basso ostinato» und die Anfänge der Kantate* // *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*. — 1912. — Ig. XIII. — Н. 4.

³ Примечательно, что родственная *basso-ostinato* практика *basso continuo* в музыковедении рассматривается в том же ключе, как средство координации голосов полифонической ткани, ограничивающего или, напротив, способствующего свободе исполнителей (И. Барсова, Л. Бутыр, Н. Зейфас, М. Катунян, Ю. Семёнов, С. Скребок, О. Филиппова, В. Широкова).

⁴ «Аутентичный» термин общих форм движения — *loci topici* (дословно — общие места). В дальнейшем принято сокращение ОФД — общие формы движения.

⁵ Среди источников, где происходило вызревание названного методологического подхода, важное значение имеют концепция Б. Асафьева о музыке как «искусстве интонирования смысла» [5] и наблюдения Б. Яворского над музыкальным языком и речью [18]. Отталкиваясь от асафьевской теории музыкальной речи и составляющего её понятия «интонация», музыковеды (М. Михайлов, М. Арановский, В. Медушевский, Е. Ручьевская, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и другие) преимущественно на материале гомофонного тематизма продолжили и продолжают обращаться к феномену устойчивости, стереотипизации и постоянства музыкальных речений-знаков. Они создали необходимые предпосылки для возникновения аналитических исследований процесса конкретизации и обогащения интонационной лексики полифонического тематизма.

⁶ Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства: учебное пособие*. — М., 1990/91, 1994; СПб., 2000, 2002; Она же. *Область бессознательного в восприятии музыкального содержания*. — М., 2002.; Она же. *Специальное и неспециальное музыкальное содержание*. — М., 2002.; Она же. *Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы* // *Музыкальная академия*. — 2009. — № 1.

⁷ Лаборатория музыкальной семантики организована в Уфимской государственной академии искусств в 2001 году. Научный руководитель лаборатории — доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова. См., к примеру: *Семантика старинного уртекста* // УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики: сб. ст. — Уфа, 2002; *Музыкальное содержание: наука и педагогика* // *Материалы III Всероссийской научно-практической конференции*. — Уфа, 2005; Алексеева И. *Тематизм бассо-остинатных жанров инструментальной музыки западноевропейского барокко*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2002; Асфандьярова А. *Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2003; Кириченко П. *Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII — XVIII вв.)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2002; Кривошей И. *Внемзыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2003; Кузнецова Н. *Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2005.

⁸ В отечественном музыковедении термины «семантическая фигура», «интонационный стереотип», «лексема», «знак-интонация» (В. Медушевский), «мигрирующая интонационная формула», «семантема» часто употребляются как синонимы.

⁹ Подробно см. об этом: [14, 15].

¹⁰ Понятия «риторический приём» и «риторическая фигура» также нетождественны, поскольку только «риторическая фигура» обладает качеством устойчивых интонационных оборотов и свойством межтекстовых миграций.

¹¹ См. темы *basso ostinato* «Fantazia: Three parts on a Ground» для трёх продольных флейт, виолы и органа Г. Пёрселла, Пассакали из сюиты *e moll* для лютни Р. де Визе и др.

¹² См. об этом: [11, с. 60].

¹³ В контексте мажорных тем *basso ostinato* данная ритмоформула через модель ритма торжественного шествия, а также через пластику возвышенных и полных достоинства движений придворного танца олицетворяет чувства уверенности и величия.

¹⁴ О механизме формирования внетекстовых (прямых) и внутритекстовых (переносных — первичных и вторичных) значений см. в исследовании Л. Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [14].

¹⁵ В процессе анализа расслоения линейной темы *basso ostinato* мы опираемся на метод тонологического анализа, сущность которого подробно изложена в книге М. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» [4, с. 94–111].

¹⁶ Разновидность трио-сонаты (в зависимости от состава инструментов) в эпоху барокко.

¹⁷ Идея определения художественных возможностей такого рода тематизма в его связи с графическим изображением на примерах «Инвенций» Баха содержится в статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте» [16, с. 36–46]. См. также семантическую теорию формирования общих форм движения [17].

¹⁸ Эстетический принцип «единовременного контраста», выдвинутый Т. Ливановой и распространившийся в отечественном музыкознании (Т. Генова, Е. Назайкинский, Вл. Протопопов, В. Цуккерман, М. Этингер и др.) часто рассматривается слишком широко и не несёт необходимой для рассматриваемой проблемы информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995.
2. Алексеева И. Тематизм басса-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. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
6. Валькова В. Музыкальный тематизм — мышление — культура: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Новгород, 1993.
7. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко / УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931.
9. Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
10. Лотман Ю. Избранные статьи. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
11. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (*Nobilta di Dame*) // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. МГК им. Чайковского. — М., 1999. — С. 58–69.
12. Крайнец И. Доминико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. — М.: Музыка, 1994.
13. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна / УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
14. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.
15. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.
16. Шаймухаметова Л. 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.
17. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
18. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. — М.: Сов. композитор, 1987.
19. Riemann H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato // *Lilien coron-Festschrift*. — Lpz, 1910.
20. Riemann H. Der «Basso ostinato» und die Anfänge der Kantate // *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*. — 1912. — Jg. XIII. — H. 4.

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

