

Семантические фигуры в ансамблевой музыке барокко (на примере басса-остинатных жанров)

Традиционное представление о басса-остинатных жанрах барокко связано с вариациями на неизменный бас. В этой связи в многочисленных работах как отечественных, так и зарубежных музыковедов наблюдается ряд парадоксов. Первым является обращение с темой *basso ostinato* только как с техническим приёмом или композиционным принципом. При этом, распространённым заблуждением становится представление о *неизменности* её интонационных контуров при вхождении в различные контексты вариаций на *basso ostinato*. Второй парадокс заключается в том, что если тема *basso ostinato* вызывает интерес исследователей, то тематизм над-остинатного пласта всё ещё остаётся без внимания. Приоритет отдаётся приёмам варьирования верхнего пласта, но не его лексическому наполнению. При этом очевидно, что именно тематизм над-остинатного пласта наиболее открыт для активного обмена интонационной информацией с другими художественными текстами и формами музицирования. И, наконец, третий парадокс. Тематическое богатство над-остинатного пласта в наблюдениях, как правило, сводится только к фигурационному тематизму.

Действительно, инструментальная мелизматика и фигурационный тематизм, воплощающие процессы *движения*, приобрели особую значимость в над-остинатном пласте инструментальных басса-остинатных жанров барокко. Рождённые в письменной и устной инструментальной традиции, они шлифовались одновременно с совершенствованием инструментов и техникой игры на них. Однако нельзя не заметить, что интонационный “словарь” над-остинатного пласта складывался также в тесном взаимодействии с оперой и кантатно-ораториальным искусством, где сформировался особый тип выразительности мелодии и речитатива.

И ещё одно немаловажное наблюдение. Представление о тембровой специфике ансамблевой музыки барокко традиционно связано с жанром трио-сонаты и, соответственно, с тремя участниками ансамбля. Вместе с тем,

для состава ансамблей барокко характерны мобильность и разнообразие, отсутствие строгой регламентации тембров, с одной стороны, и опора на диалогичность, связанная с художественными возможностями модели *basso ostinato*, - с другой.

Проследим за межтекстовыми “маршрутами” интонационной лексики в её связи с инструментальным тембром солирующих голосов над-остинатного пласта и пронаблюдаем этимологию значений ряда семантических фигур в ансамблевой музыке барокко.

Одним из источников формирования “интонационного словаря” над-остинатного пласта послужила *музыкальная риторика XVI-XVII веков*, в которой были собраны общеупотребительные интонационно-лексические обороты с закреплёнными образными представлениями. Другим его источником стали бытовые *танцевальные жанры*, в которых в связи с видами пластики движений и ситуацией исполнения были отшлифованы устойчивые грамматические музыкальные элементы. Они впоследствии утратили непосредственную связь с танцем, но сохранили круг закреплённых значений. Некоторые из таких интонационных оборотов, или иначе, *лексем*¹, были наиболее устойчивы (в результате многократного повтора). Не менее важным источником следует считать оперные, ораториальные и другие вокальные сочинения композиторов барокко.

В над-остинатный пласт мигрировала и привнесла с собой широкую палитру эмоционально-чувственных переживаний целая группа семантических фигур с исходными внетекстовыми значениями. Конкретная интонационная лексика заимствуется из лексического словаря барокко, образное наполнение которого многообразно. Прежде всего, это трагическая образная семантика. Вместе с тем, анализ музыкальных текстов выявил включение в состав тематизма над-остинатного пласта семантических фигур с неродственными бассо-остинатным жанрам смысловыми установками, которые зна-

¹ Близкими в ряду значений термина “лексема” (В. Холопова) или “интонационный стереотип” (М. Арановский) можно считать термины “знак-интонация” (В. Медушевский), “мигрирующая интонационная формула” (Л. Шаймухаметова), “семантическая фигура” (Е. Чигарёва), “семантема” (Г. Тараева). Набор и организация лексических единиц в текстовой и дотекстовой стадии формируют его интонационную лексику.

чительно его обогатили. В контексте непрерывного и последовательного линейного интонационного развёртывания семантические фигуры часто служили способом выражения экспрессии, разнообразных видов аффектов.

Прежде других в над-остинатный пласт включились разнообразные варианты интонации *lamento*. Отрываясь от сценической ситуации, не подкреплённая словом, эта семантическая фигура - своеобразный “трафарет” арии “жалобы” - преобразуется в инструментальной музыке барокко в направлении её “психологизации”. В над-остинатном пласте, к примеру, Трио-сонаты № 3 Пёрселла эта интонация становится “ключевой” в партиях обеих скрипок (4-я, 8-я, 17-я и другие вариации). Всякий раз контекстуально преобразуясь, она звучит удивительно естественно у такого технически совершенного, богатого мелодическими и динамическими возможностями инструмента, как скрипка. Повсеместно она включается в имитационное двухголосие и секвенцирование. При этом задержание, являющееся грамматической моделью интонации *lamento*, нередко образует малую секунду к основному тону минорного трезвучия. Подобный вариант интонационной формулы относится музыковедами к “знаку-симптому” скорби и обнаруживает сложное семантическое строение. По словам В. Медушевского, эта фигура “моделирует чувство скорби: в минорном трезвучии с щемящей секундой есть и печаль и напряжение, вызванное быстрым акустическим биением звуков малой секунды, – резкими, почти болезненными” [9, с. 102]. Медушевский также отмечает, что задержание “представляет собой оттягивание, запаздывание ожидаемого элемента. Всякая же задержка рождает напряжение” [10, с. 102].

В условиях полилинейности эта интонация обретает особый смысл. В 17-й вариации названной трио-сонаты интонация *lamento* в канонической секвенции (поочередно в партии 1-й и 2-й скрипок) образует единую совокупную линию. Ей противостоит восхождение контрапунктического голоса, который звучит в одно и то же время с интонацией *lamento*. Противодвижение “успокаивает” энергию угасания и создаёт при слуховом восприятии впечатление внутреннего противоречия (пример № 1).

Из оперных и ораториальных мелодий в фигурационное движение над-остинатного пласта также включается семантическая фигура *saltus duriusculus* (“жестковатый скачок”). Она, как правило, относится к экспрессивным знакам, передающим горе, страдание, боль [13, с. 92].

Наблюдая и описывая механизм эмоциональных реакций, М. Смирнов в книге “Эмоциональный мир музыки” приходит к выводу о том, что “Страдание – это принуждение, подавление действия чужой воли на субъекта” [11, с. 11]. Ограниченность человеческой воли, противостояние общественного значения и личностного смысла рождает ощущение драматизма личности. В частности, психолог А. Н. Леонтьев пишет: “Действительная жизнь сознания заключается в противопоставлении коллективного и индивидуального” [7, с. 237]. Вместе с тем, подчинение личности надчеловеческому высшему закону, вероятно, естественно для человека барокко. Не случайно Т. Ливанова отмечает, что для барокко характерна “Моральная стойкость человека, подвиг самопожертвования как символ победы над самим собой” [8, с. 286]. Тема страдания является центральной в эпоху барокко и отражает ярко направленный этический смысл. Страдание в музыке барокко имеет множество эмоциональных оттенков: скорбь, печаль, тоска, меланхолия, сожаление и отчаяние, воспоминание о былом и т. п. Подобные “образы эмоций” (Т. Ливанова) в полной мере воплощены в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров.

Нередко резкие нисходящие минорно окрашенные скачки фигуры *saltus duriusculus* на уменьшённые интервалы обрамляются хореической “оправой” и являются продолжением интонации *lamento*, как, например, во 2-й и 6-й вариациях над-остинатного пласта Трио-сонаты Пёрселла (пример № 2). Этот интонационный сплав включает в себе большую силу и амплитуду эмоций скорби. В частности, В. Медушевский выражение эмоции бурного отчаяния в музыке объясняет взаимодействием резких интонационных движений (скачков) и печальных красок (минорного лада) [10]. Вместе с тем, имитационная равнозначность и слитность соинтонирования двух скрипок (отсутствие солирующей скрипки) в рассматриваемом примере подчёркива-

ют несколько обобщённый характер преподнесения этой эмоции и затеяют “личное” начало в музыке.

В над-остинатный пласт часто включаются риторические фигуры *catabasis* и *anabasis*. Они отшлифовались в вокально-хоровых жанрах церковной музыки Средневековья и Возрождения, где существовали как устойчивые модально-ладовые структуры, которые мигрировали затем в инструментальную музыку. Их основу составил верхний тетракорд звукоряда натурального минора (*фригийский оборот*), в его нисходящем (*catabasis*) и восходящем (*anabasis*) движении. Внемузыкальные образы этих фигур связаны с двигательным-пространственным опытом человека и основаны на представлении о передвижении “вниз”, то есть о “спуске” (*catabasis*) или “вверх”, то есть “подъёме” (*anabasis*). Подобные фигуры со вторичным значением встречаются в тексте над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров. Здесь со временем визуальное изображение спуска или подъёма сливается с фиксацией внутреннего эмоционального состояния человека - горестного и подавленного или, соответственно, приподнятого и радостного. Естественный спад напряжения в момент нисходящего устремления мелодии или его рост в интонационном восхождении воспроизводят общие психологические закономерности, характерные для реакции человека во время трагической (*catabasis*) или радостной (*anabasis*) ситуаций.

Над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров (в частности, чакон и граундов) для инструментального ансамбля черпает интонационные идеи и в песенно-танцевальной традиции. Одним из истоков, направленных на прояснение музыкальной семантики над-остинатного пласта, является *ритмоформула жиги*. Как известно, жига являлась самым быстрым трёхдольным танцем XVII-XVIII столетий, в котором, по наблюдениям Б. Яворского, “трёхдольность переходит в триольность” [17, с. 44]. Часто повторяющаяся и сопровождаемая устойчивыми грамматическими элементами музыки (такими, как шестидольный метр, непрекращающееся равномерное движение восьмыми), быстрым темпом, ритмоформула со временем приобрела свой-

ства мигрирующей интонации, способной переходить из текста в текст с одними и теми же значениями.

Как самостоятельная устойчивая смысловая структура, с типичным триольным моторным движением, *ритмоформула жиги* включается в тематизм 16-й - 19-й вариаций над-остинатного пласта трио-сонаты Бибера, принося в него жизнеутверждающую семантику и соответствующие ситуации “зажигательного” танца, эмоциональные переживания (пример № 3). Семантическая конкретность ритмоформулы подкрепляется эффектным темпом Allegro и размером 12/8 (заметим, что для этой трио-сонаты в целом характерен медленный темп и четырёхдольный метр).

Другие танцевальные интонационные формулы, обогатившие над-остинатный пласт ансамблевой музыки барокко, сложились на основе придворных танцев и шествий. Среди них *ритмоформула сарабанды*.

В контексте *сарабанды* как придворного танца и шествия откристаллизовались ритмоструктуры. Первая из них опирается на повторение танцевального синкопированного ритма “четверть-половинная”, вторая представляет собой структуру “половинная-целая”, сформировавшуюся в другой метрической ситуации – в условиях шествия. Последняя включается в тематизм над-остинатного пласта, принося в него семантику печали и скорби с соответствующими эмоциональными переживаниями. Не случайно ритмоформулы *сарабанды* не только органично входят, но и расширяют смысловой диапазон содержательных структур над-остинатного пласта. Они приобретают статус семантических фигур, что означает их активную роль в организации содержания барочного текста (см. об этом: [13, с. 74]).

Вместе с тем, ритм “утяжелённого” шага *сарабанды* (“половинная-целая”), встречающийся часто в над-остинатном пласте чаканы, не всегда сохраняет прямые значения трагической семантики траурного шествия. Как отмечают исследователи, многочисленные чаканы в операх и сценических произведениях часто звучали в быстром темпе и в мажорном ладу и были связаны с представлением на сцене празднеств, карнавала и маскарада [5, с.

11]. Своеобразным знаком “пышного” театрального действия становится включение этой семантической фигуры *сарабанды* в аккордовую “ткань” над-остинатного пласта. В мажорном контексте, “облегчённом” метре $3/4$ (в сарабанде-шествии традиционный метр - $3/2$) и подвижном темпе (от *Andante* до *Allegro*), который часто наблюдается в инструментальных чаконах (танцевальных интермедиях театрально сценических произведений), формируются вторичные значения ритмоформулы *сарабанды*¹. Посредством ритма торжественного шествия, пластики возвышенных и полных достоинства движений придворного танца, олицетворяются чувства уверенности и величия, находящихся в системе представлений придворного этикета. Ярким примером такой “театральной” трактовки *ритмоформулы сарабанды*, в характерном мажорном контексте и быстром темпе, является Чакона, предваряющая “Короля Артура” Пёрселла. “Облегчённая поступь” *сарабанды* в аккордовой “оправе”, совместно с подчёркнутой трелью каденцией, создают приподнято-торжественный праздничный колорит (пример № 4).

В звуковую ткань над-остинатного пласта чакон постоянно включается интонационный стереотип предъёма, который впоследствии стал основой для распространённой кадансовой формулы. Он служит признаком появления в тексте фигуры “романской героической позы” (Э. Бюкен), концентрирующей в себе эффект возвышенной патетики. По-видимому, семантическая фигура имеет пластическое происхождение и мигрирует в инструментальную музыку также из танцевальной сферы оперных произведений¹. Л. Шаймухаметова пишет: “В инструментальной музыке её структура остаётся фактически неизменной, сохраняя присущие ей изначально – связанные с интонацией предъёма – величественно-торжественные черты” [13, с. 51]. Фигура встречается в различных контекстных ситуациях и в различных синтаксических позициях (от начального мотива до каданса), но неизменно привносит в музыку аффективно-величественный тон.

¹ О механизме формирования вторичных значений подробно см.: Шаймухаметова Л. Н. “Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы”. - М., 1999 [14].

¹ Э. Бюкен анализирует её в связи с героическими сюжетами опер Ж.-Б. Люлли. См. в упомянутом издании: [13].

Иной круг значений проявляется в процессе взаимодействия названных семантических фигур. Весьма распространены в над-остинатном пласте ансамблевых сочинений барокко многочисленные сочетания вторичных значений *ритмоформулы сарабанды* с интонацией *lamento*. Так, в 4-й вариации названной трио-сонаты интонации *lamento* “оформляются” торжественным и возвышенным шагом *сарабанды*, попадая под влияние её величаво-скорбной пластики. Последняя становится “метафорическим обобщением образа движения старого времени” [16, с. 65]. Медленный “шаг” захватывает властью равномерности. В результате, в 8-й вариации интонации *lamento* звучат сдержанно и сурово. Вместе с тем, тембр скрипки привносит в эти интонационно-ритмические образования “личный” оттенок.

Вероятно, в эпоху барокко такой вид движения, с одной стороны, был продиктован традицией организации времени в музыке, а с другой, имел особый нравственный смысл. “Осевой характер пульса четвертями” М. Аркадьев связывает с особым чувством экспрессивной плотности временного потока. По его наблюдениям, в музыке И. С. Баха непрерывный пульс становится воплощением “неостановимого времени стоических человеческих страданий” [2, с. 7]. И хотя в данном случае интонации *lamento* “вплетены” в нисходящее движение, настойчивость и постоянство метроритмических опор сдерживает быстрое мелодическое “угасание”. Очевидно, причиной тому является противоречие устремлённости и оттягивания разрешения, которое отражено в самой природе грамматической модели интонации *lamento* - задержании.

В обогащении круга значений семантических фигур велика роль контекста. В 11-й минорной вариации Чаконы “Короля Артура” также наблюдается сплав интонации *lamento* с ритмоструктурой *сарабанды* в контексте нисходящего секвентного развёртывания. Однако здесь их звучание в партии 1-й скрипки включено в начало звеньев секвенции и приближено к *хоралу*. В результате рождается эффект массивности величаво-горделивого танца. Эмоциональное скорбное переживание, заключённое в ритмоинтонационном “комплексе” сдерживается усилиями равномерного танцевального ритма.

Новый круг значений распространённого в чаконе сочетания ритмоформулы *sarabанды* и *lamento* формируется в 5-й вариации Чаконы C-dur Пёрселла. Здесь, как и в рассмотренных выше образцах, ритмоинтонационная формула пронизывает все солирующие партии, организуя их “реплики”-имитационные переключки. Однако мажорный колорит и мотивная периодичность (начало каждого мотива подчёркнуто) усиливают эффект общей танцевальной моторики. Вторичными смысловыми значениями ритмоформулы *sarabанды* в этом случае становятся величая торжественность и пышность, отражающие внешние стороны придворной и светской культуры, в частности, придворного балета, а также чувства достоинства и твёрдой воли.

Во взаимодействии с контекстом и другими лексемами ритмоформула *sarabанды* всякий раз обретает новое эмоциональное звучание. Так, например, сплав ритмоструктуры *sarabанды*, интонации *lamento* и риторической фигуры *saltus duriusculus* происходит в начале 3-й вариации Чаконы g-moll (партия 1-й скрипки), а также 12-й вариации Чаконы из III акта “Диоклетиана” Пёрселла (партия 1-й флейты)¹. Здесь ритм *sarabанды* “укрощает” эмоциональную стихию скачка, наполняя музыку сдержанным драматизмом. Во 2-й вариации Чаконы g-moll ритм *sarabанды* положен в основу интонационно-хроматической канвы *passus duriusculus* верхнего голоса. Аккордовый склад, “утяжеляя” лежащую на “поверхности” над-остинатного пласта интонацию, придаёт ей весомость и подчёркивает всеобщий характер эмоции величественной скорби.

В 13-й вариации Граунда Пёрселла *ритмоформула sarabанды* в контексте хорала всецело подчинена *нисходящему* движению мелодической линии, проводимой 1-й скрипкой. Здесь “фигура-образ” формируется во-многом благодаря особой роли “говорящих” пауз. Они инициируют метрическую подчёркнутость вторых долей такта и моделируют сдержанно-возвышенный

¹ Характерно, что интонация *saltus duriusculus* в сопряжении с хореической основой *lamento* помещается в наиболее яркие темброво-регистровые и фактурные условия. Как правило, они звучат особенно рельефно и значительно в первых партиях солистов.

тон речи. Плавное мелодическое “течение” тонов строго выдержанного трёхголосия создаёт иллюзию вокально-хорового звучания. Вместе с тем, различия в ладозвукорядных “траекториях” интонационного движения приводят к изменению уровня гармонического, и, как следствие, эмоционального напряжения. По-видимому, отклонение от траектории движения по тонам натурального звукоряда акцентирует особую “энергичную” пластику, заложенную в ритмоформуле *сарабанды*.

В над-остинатном пласте ансамблевых сочинений барокко часто встречается соединение повторяющейся *ритмоформулы сарабанды* с риторическими фигурами *catabasis* и *anabasis*. Оно выносит на поверхность энергию напряжения или угасания, заложенную соответственно в восходящем или нисходящем направлениях мелодического движения названных риторических фигур. Подобные примеры наблюдаются во 2-й и 3-й вариациях Чаконы “Короля Артура” Пёрселла, где в партии 1-й скрипки в орнаментальных тонах скрыты фигуры *catabasis* и *anabasis*. При этом нисхождение связано с эффектом угасания напряжения, а восхождение – его возрастания.

Однако не только скорбные “образы-эмоции”, закреплённые за соответствующими клише, проникают в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров ансамблевой музыки барокко. Многие лексически нейтральные, на первый взгляд, фигуры являются следствием насыщения над-остинатного пласта *оборотами вокально-речевого* происхождения. Так, из “интонационного словаря” оперы мигрирует семантическая фигура *нисходящей терции камбиатного типа* (интонация “*эмфатического выгиба*” – В. Широкова), которая, вероятно, является инверсией “вопроса-восклицания” [15]. Она сформировалась в итальянской опере и совместно с другими интонациями сформировала явление “речитативного стиля”. Характерность данной фигуры определяется остротой скачка, акцентированного восходящей мелодической линией небольшого диапазона.

Одну из разновидностей интонации *эмфатического выгиба* ассимилировали мелодии над-остинатного пласта произведений Пёрселла: 2-й и 3-й, 4-й, 6-й, а также в 8-й и 9-й вариациях Чаконы g-moll; 4-й вариации Чаконы C-

dur; 1-й вариации Чаконы F-dur из I акта и 2-й, 9-й вариаций Чаконы из III акта “Диоклетиана” (пример № 5).

В инструментальной музыке эта интонация находит более тонкое выражение, нежели в контексте оперы. Она отрывается от вокальной специфики точного следования за сюжетом, заданным текстом. При этом “образы-эмоции” мелодических линий над-остинатного пласта рождаются в результате типовой ситуации “встраивания” речевой интонации *нисходящей терции* в ритмоформулу *сарабанды*. Роль ключевой интонации в перечисленных фрагментах текста играет многократно повторенная ритмоформула “облегчённого” *шага сарабанды* (размер 3/4). Включение семантических фигур в ритмоструктуру сарабанды смягчает танцевальный характер последней и создаёт особый специфический контекст изящной и галантной стилистической “канвы” для речевой интонации.

В ансамблевых сочинениях барокко встречается так называемая “*галантная фигура*” (термин Л. Шаймухаметовой), которая была широко распространена в музыке XVII-XVIII вв., репрезентирующая соответствующие значения. Интонационно-ритмический остов фигуры образуют проходящие и вспомогательные звуки (с трелью и без неё). Как отмечает Л. Шаймухаметова, “Чёткий инвариант структурной формы закрепляет за ней статус мотива с устойчивым значением, генетически связанным с пластикой мягкой манеры “поклона” [13, с. 52]. В примере Трио-сонаты Букстехуде (пример № 6) трель создаёт лирически-утончённый смысловой акцент и оттеняет общий взволнованно-патетический тон высказывания.

В верхнем голосе над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров ансамблевой музыки барокко обращает на себя внимание интонационная формула *хореического синкопированного ритма* или, иначе - “*ломбардского ритма*”. Вероятно, она являлась атрибутом взволнованной речи и сложилась в итальянской опере Скарлатти и Люлли. В. Широкова связывает её с “французской манерой” и ораторской речью [15, с. 122]. Автор констатирует, что специфически инструментальный вариант мотива хореической стопы впер-

вые появился в творчестве Фрескобальди, где отшлифовался в виде своеобразного клише.

В контексте над-остинатного пласта ансамблевых сочинений барокко этот интонационный оборот выполняет роль семантической фигуры и встречается, например, в Трио-сонате D-dur Букстехуде в 1-й, 2-й, 6-й вариациях (партия скрипки) и в 4-й вариации (партия виолы да гамба). К ней подключается мелодическая каденция, отражающая особенности речевого произнесения посредством повышения тона на секунду, наблюдаемая исследователем в оперном творчестве Кавалли и Чести [15, с. 99]. Четырёхдольный метр, “инкрустирование” широких интервальных ходов в плавную мелодическую линию, периодичность мотивов, подчёркнутость окончаний фраз акцентируют в инструментальной музыке преувеличенно аффектированное, театральное “изображение” эмоции.

Вместе с тем, в разных контекстных сочетаниях с голосом-“партнёром” фигура *ломбардского ритма* каждый раз обретает своеобразный оттенок. Например, в 1-й вариации трио-сонаты Букстехуде, в условиях ритмической комплементарности и широкого расстояния между голосами интонация словно “парит” над мягким и пологим интонационным контуром партии виолы да гамба. В 4-й вариации подобные клише образованы контрапунктом тембрально “тусклых”, как старинная позолота, интонаций виолы и прерываемых “трепетными” паузами реплик скрипки. Музыкальная речь таким образом окрашивается взволнованно-возвышенным эмоциональным оттенком. Включённая в процесс секвенцирования и имитации (2-я вариация), информация заложенная в семантической фигуре, удваивается. В целом, тону музыкального высказывания свойственны утрированность черт интонационного пафоса, экспрессивность произнесения “слова”, некоторая импровизационность и экстравертность¹. Напротив, плавное мелодическое триольное движение у виолы да гамба (6-я вариация) уравнивает повышенно упругий

¹ Аналогичные качества исследователи наблюдают в театральном чаконе французских композиторов [5, с. 14].

характер скрипичного интонирования фигуры *ломбардского ритма* и приносит в музыку оттенок успокоения.

Не менее распространена в над-остинатном пласте ансамблевых чакон семантическая фигура “пунктирного ритма”¹. Во времена барокко она встречается в различных сферах музицирования. Исследователи наблюдают эту фигуру в оперной увертюре (В. Конен, Т. Ливанова и др.). Вероятно, композиционная функция увертюры, а именно, предварения пышного и зрелищного музыкально-сценического представления, закрепила за ней семантику торжественной и возвышенной патетики, свойственной придворной опере. По мнению Т. Ливановой, в опере сложилась типическая музыкальная метафора “душевного подъёма”, составляющим которой являлся пунктирный ритм. Другие источники относят фигуру к числу средств героического плана (Э. Бюкен), ораторской патетической речи или драматической декламации (В. Широкова). М. Арановский связывает её “с одной стороны, со сферой военных сигналов, а с другой – с бытовыми танцами” [3, с. 176]. Так или иначе, круг значений семантической фигуры “*французского вкуса*” находится в русле возвышенной патетики. Совместно с другими элементами музыкальной речи, она объединялась в стилевое явление *concitato* (“возбуждённый стиль”).

В заключительной вариации трио-сонаты Букстехуде семантическая фигура “*пунктирного ритма*” проводится синхронно обоими инструментами (пример № 6). Интонационные обороты характеризует повышенная акцентность и выделение кратких “словосочетаний”, дробящих развёрнутые мелодические фразы на краткие синтаксически автономные. По-видимому, названные характеристики также типичны для “речитативного стиля”. При этом, общий “восходящий динамический тип интонаций, динамически неустойчивая кривая речи” связываются некоторыми исследователями с особенностями произнесения слова в немецком языке². Подобные качества интонирования наблюдаются в над-остинатном пласте данной вариации.

¹ Т. Ливанова называет её фигурой “французского вкуса” [8] в связи с анализом музыки основоположника французской оперной традиции Ж.-Б. Люлли.

² Под спецификой интонационной организации немецкого языка, в этом случае В. Широковой подразумевается очень интенсивная силовая динамика произнесения, активность артикуляционной системы речи с характерной ритмической чеканностью, частотой и интенсивностью ударений [15, с. 60].

В значительной степени бассо-остинатные жанры (особенно чакона) находятся под влиянием культуры театра и связываются со зрелищностью театральных празднеств. Театральные жанры надолго сохранили традицию танца и часто включали в себя чередование пантомим и дивертисментов. Эти номера, в частности, пассакалия и чакона - выполняли функцию инструментальных интермедий, ради которых прерывалось сценическое действие [5, с. 12]. Театральная (особенно французская) традиция бассо-остинатных жанров воплощает гедонистический идеал в бесконечном разнообразии вариаций и изобразительном обновлении красок.

Входя в оперу в виде такого танцевального, и часто программного, дивертисмента, пассакалия или чакона для инструментального состава не могли не включать в себя соответствующие семантически определённые и конкретные интонационно-ритмические “комплексы”. Так, например, в сцене-балете “Птичий концерт” из II акта “Королевы Фей” Пёрселла программность реализуется через подзаголовок, который направляет слушательское восприятие в нужное русло. Композитор средствами всё тех же семантических фигур и музыкальной звукописи представляет картину птичьего хора. В партии обеих скрипок то попеременно (в виде имитации), то в контрастном наложении друг на друга звучат семантические фигуры “ломбардского ритма” и *lamento* ((1-я и 2-я вариации – пример № 7), интонации “знака свирели” (5-я вариация)¹. Она представляет в музыкальном тексте образы придворной светской пасторали.

Многokратный повтор семантических фигур переводит их в иную систему, где они выступают в тексте со вторичными значениями, направленными к созданию звукоизобразительных эффектов: подражания кукушке (2-я и 3-я вариации), руладам (конец 1-й и 2-я вариация), щёлканью птиц (4-я вариация), токованию тетерева и птичьим трелям (5-я вариация).

Вместе с тем, здесь передаётся чисто барочное представление о достоверности природе, где понятия трактуются иносказательно и метафорически

¹ Термин Л. Шаймухаметовой [13].

и чуть иронично. Театральность, предполагающая условность, проявляется, прежде всего, в подмене одного явления другим или в помещении его в нетипичные контекстные обстоятельства. В “Птичьем концерте” для эффекта подражания птицам более точного сходства можно было бы достичь, вероятно, включением в “театральную партитуру” музыки балета инструментов флейты или гобоя. Это было бы особенно актуально для интонационного стереотипа “развёрнутой трели”, заполняющего верхний голос над-остинатного пласта 5-й вариации чакони. Однако композитор выбирает другой состав исполнителей: чембало, дублирующий его бас и 2 скрипки, очевидно, в надежде на то, что слушатель примет эту условность, включится в игру и домыслит сам необходимые атрибуты театральной пасторали. Тем более, как известно, скрипка и флейта были взаимозаменяемыми инструментами, а потому вполне вероятно, что заданные в партитуре скрипки могли вызывать ассоциации с флейтами. Немаловажную роль играют также пространственные эффекты, воссоздаваемые паузами, а также “кружевной” фактурой, которая как завеса кроны деревьев летним утром, кажется напоённой воздухом.

Вопреки сложившемуся представлению о неизменно трагической образной направленности лексики, в бассо-остинатных жанрах барокко встречаются семантические фигуры с внетекстовыми значениями сигнальной природы. Таковы интонации *фанфары* и *роговые* сигналы. Широко распространённой в чаконах-ритурнелях или чаконах-сценах театральных представлений является сигнальная интонация *фанфары*. Она встречается в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров, не связанных непосредственно с театром, например, в Сонате № 7 “A Cinque” Бибера. Известно, что прямые значения фанфары сформировались в прикладной музыке, связанной с героической сферой [13, с. 37]. В над-остинатном пласте этой пассакалии подобные фигуры звучат в прямом (партия труб) и в переносном (партия скрипок) значении. Попадая в контекст, где представлены орнаментика, имитационность, повторы и секвенцирование, семантическая фигура утрачивает связь с предметным содержанием. Её значения переводятся в область эмоционально-

чувственных переживаний. В Сонате Бибера эта семантическая фигура направлена на выражение аффекта радости и ликования.

В над-остинатном пласте Пассакалии Бибера структура сигнальных интонаций *фанфары* представлена многочисленными модификациями: в прямом и обращённом виде, в “развёрнутом” варианте с перемещением тонов, а также отдельными сегментами-мотивами с включением репетиций квинтового тона. Каждая из таких фигураций, многократно повторяясь, обретает статус главного эмоционально-торжественного “события” над-остинатного пласта с яркой эмотивной семантикой ликования и эмоционального подъёма. Образцом такого клише является, например, расцвеченный “юбилейным” орнаментом мажорный квартсекстаккорд, или его вариант в виде “микроволны-полугруппетто”, которые мы наблюдаем в 1-й, 2-й вариациях Пассакалии (пример № 8).

Помимо фанфары, связанной с тембром трубы, в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров включаются различные разновидности интонационной формулы *рогового сигнала*, связанного с тембром валторны¹. Его устойчивой связи в сознании воспринимающего с определёнными представлениями способствовало то, что “в обязанности профессиональных композиторов входило написание прикладной музыки, предназначенной для увеселительных церемоний, прогулок на природе, охоты, празднеств, пышно обставленных ритуалов ” [13, с. 35]. В Пассакалии Бибера встречается наиболее употребительная разновидность роговых сигналов – семантическая фигура золотого хода валторн. Здесь она выполняет роль своеобразного “лейт-клише”. В новых контекстных условиях тональности C-dur (вместо характерных для валторны F-dur, B-dur, Es-dur), тембра скрипки и трубы² эта интонация представлена разными вариантами. Приоритетными являются неполный вид “золотого хода”, со свободной комбинацией входящих в него интервалов, и мелодический вариант с характерным триольным метроритмом (1-я, 2-

¹ Эти семантические фигуры обозначены и описаны Л. Шаймухаметовой как “знаки cogni” в виде мигрирующих интонационных формул с закреплёнными значениями [13].

² Как известно, мелодические и концертирующие функции валторны проявились в полной мере только в музыкальной практике зрелого барокко.

я, 16-я, 20-я и 22-я вариации). Яркий пример этой семантической фигуры встречается также в 11-й и 12-й вариациях инструментальной чаконны из V акта “Диоклетиана” Пёрселла (пример № 9).

Такие свойства интонационного развёртывания, как инерционность и взаимозаменяемость, функциональное подобие интонационных конструкций, становятся основой бесконечного разнообразия, которое ценилось в театральных чаконнах и пассакалиях. Virtuозность в комбинировании семантически подобных микросегментов текста в над-остинатном пласте, на наш взгляд, свидетельствует о преемственности данной пассакалии театральным прообразам, поскольку именно эта черта, по мнению исследователей, является основным свойством чаконны и пассакалии в опере [5].

Таким образом, рассмотренные семантические фигуры - устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями - сложились в разнообразных жанрах и сферах музицирования эпохи барокко и мигрировали в над-остинатный пласт. Они значительно обогатили и расширили художественное пространство бассо-остинатных жанров, образный мир которых характеризует смысловая полифония. Взаимодействие семантических фигур, их адаптация в тембральном контексте ансамблевых сочинений барокко демонстрируют эффект динамики процессуальности. Её содержательный акцент заключается в многообразии и глубине чувственно-эмоциональных переживаний, запечатлённых в ансамблевых сочинениях бассо-остинатных жанров барокко. В целом подбор семантических фигур из интонационного “словаря эпохи” направлен на уточнение или конкретизацию образного и эмоционального строя над-остинатного пласта ансамблевых сочинений барокко.

Библиографический список

1. Алексеева И. Интонационная лексика бассо-остинатных жанров в западноевропейской музыке XVI-XVII веков. – УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001.

2. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха. // Муз. Академия. - № 2 – М., 2000. – С. 2 – 13.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
4. Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. – Автореферат дисс... доктора искусствоведения. – М., 2002.
5. Булычёва А. “Воображаемый театр” Франсуа Куперена. // Старинная музыка. – Вып. 2. – М.: Прест, 2000. – С. 10 – 14.
6. Епишин А. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практич. конф. МГК им. Чайковского. – М.: Прест, 1999. – С. 147 –157.
7. Леонтьев А. Избранные психологические произведения. в 2-х томах. - М., 1983. - Т. 1.
8. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977.
9. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств в инструментальной музыке И. С. Баха // Полифоническая музыка: Вопросы анализа / ГМПИ им. Гнесиных: Сб. трудов – М., 1984. – Вып. 75. – С. 83 – 107.
10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.
11. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1995.
12. Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ: Дис. ...канд. искусствоведения. – М., 1992.
13. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. - М.,1998.
14. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование. – М.: ГИИ, 1999.

15. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): Дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1980.
16. Широкова В. О прототипах метрической организации тематизма Concerto grosso в музыке барокко. // Ритм и форма. – Государственная консерватория им. Римского Корсакова. - СПб.: Союз художников, 2002. – С. 58 – 97.
17. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М., 1947.

Нотные примеры

Пример № 1 Allegro	Пёрселл Г. Трио-соната № 3 g-moll (17-я вариация)
Пример № 2 Allegro	Пёрселл Г. Трио-соната № 3 g-moll (6-я вариация)
Пример № 3 Allegro	Бибер Г. И-Ф. Соната № 7 “A Cinque”, (18-я вариация)
Пример № 5	Пёрселл Г. “Диоклетиан” III акт, Чакона (9-я вариация)
Пример № 4	Пёрселл Г. “Король Артур” I акт, Чакона
Пример № 6	Букстехуде Д. Трио-соната D-dur (6-я вариация)
Пример № 7	Пёрселл Г. “Королева Фей”, II акт “Птичий концерт” (1-я и 2-я вариации)
Пример № 8 Adagio	Бибер Г. И-Ф. Соната № 7 “A Cinque”, (1-я, 2-я вариации)
Пример № 9	Пёрселл Г. “Диоклетиан” V акт, Чакона (11-я, 12-я вариации)

Атмосфера, связанная со зрелищностью и праздничностью придворных торжеств, преломилась и в опере и, как следствие, не могла не отразиться в танцевально-интермедийной или прелюдийной её части – чаконе. В качестве главного пластического ориентира в неё вошёл один из официальных помпезно-торжественных танцев – *сарабанда*, сформировавшийся в танцевальной музыке Западной Европы XVI – XVII веков.