

Художественная специфика бассо-остинатной темы в органных пассакалиях и чаконе барокко

Феномен бассо-остинато музыковеды по праву относят к «ретроспективному барокко». Принцип опоры на линейную тему, неизменно проводимую в басу, лежит в основе бассо-остинатных жанров. Действительно, в них складывается уникальная ситуация. Отшлифованная и строго канонизированная в музыкальной практике предшествующих эпох интонационная лексика выступает в роли темы сразу нескольких жанров: пассакалии, чаконь, граунда и фолли. Вместе с тем в различных инструментальных традициях тема *basso ostinato* под воздействием акустических, исполнительских и технических, а также художественных возможностей инструментов меняет лексический состав. Выявим лексическую этимологию басовой темы и её выразительные возможности в *органных* пассакалиях и чаконах барокко.

Прежде других инструментальных сфер пассакалия и чакон, созвучные органной специфике, прочно вошли в *органную традицию* и утвердились в качестве самостоятельных произведений. Вместе с тем они включались и в другие жанры органной музыки. В одном случае – как часть полифонического цикла (пассакалия и фуга)¹. В другом – как часть текста с сохранением автономных признаков жанровой структуры “жанр в жанре” (например, пассакалия в жанре трио или чакон в органном концерте). К последним, например, относятся: Концерт В-dur для двух органов Г.-Ф. Генделя или органное Трио А. Резона².

Пассакалия и чакон явились едва ли не самыми излюбленными жанрами органистов, поскольку органная педаль располагала к проведению остинатного баса. Органная традиция дала возможность проявить пассакалии потенциально заложенное в ней стремление к глубине и философичности со-

¹ Пассакалия или чакон открывают композицию (Пассакалия и фуга с-moll Баха) или её завершают (Букстехуде Прелюдия, фуга и чакон С-dur).

² Некоторые из органных произведений, названных пассакалией или чаконей (Пассакалия В-dur Дж. Фрескобальди), по сути, являются *quasi basso ostinato*. Здесь принцип *basso ostinato* не выдерживается на протяжении всего произведения. В таких случаях композиторов, по-видимому, привлекают особый образный строй жанра и возможность акцентирования внимания на звучании педали.

держания, монументальности оформления. Органная чаконa воплотила в себе барочную идею движения в музыкальном пространстве. Технические возможности педали и особенности звучания органа отшлифовали мелодическую графику тем *basso ostinato*. Для неё становится характерным *диатонический* контур (инвариант), поскольку при исполнении на органе повторяемые и близлежащие хроматические звуки сливаются.

Диатонические темы органных пассакалий и чакон условно образуют две группы. В первую входят темы, основанные на риторических фигурах *catabasis* и его обращённом варианте - *anabasis*. Во вторую – темы, в которых ключевыми являются ладофункциональные обороты и автономные от *catabasis* риторические фигуры.

В первой группе лексема (риторическая фигура), как правило, сливается с темой. Необходимыми качествами инварианта, которые присутствуют в предельно обобщённых темах Пассакалии И.-К. Керля, Чакон f-moll и d-mol И. Пахельбеля, являются мотивная недифференцированность и ладофункциональная разомкнутость. Ограничение числа тонов, входящих в диатонический инвариант, равноправность их ритмических и линейных функций приводят к нивелированию тонов опорных. Внутри такой темы устанавливается *со-положение*, а не *со-отношение* тонов лексемы, что формирует статичность восприятия. Её линейный тип изложения и фоническая идея органности с монотембральностью педали, по мнению Н. Любовского, связаны с хоралом и направлены на создание эффекта соборности [7, с. 47]. Такие темы входят в пассакалию или чакону в виде “готовых” отшлифованных временем мнемонических фигур и выполняют номинативную функцию мотива-символа³. Социокультурная функция такого рода текста, как отмечает Ю. Лотман, проявляется в установлении контакта между аудиторией и культурной традицией [6, с. 245]. Ситуация соответствия темы лексеме при от-

³ Они по своей сути анонимны, каноничны и отражают ситуацию проникновения в текст темы автономного, отчасти замкнутого текста. Являясь целостным символом, такая тема по своей природе “моноязычна” (термин Ю.Лотмана).

сутствии какой-либо детализации или “словесного” украшения уподобляют её естественной речи в противовес ораторской - искусственной.

Отшлифованная музыкальной практикой тема, безусловно, сохранила в себе коллективную память, так как включала только хорошо известную со времён Средневековья и Возрождения музыкально-речевую формулу. Звучание пассакалий и чакон в храме, а также органная специфика их воплощения, вероятно, способствовали закреплению и пролонгированию культовой семантики в темах-лексемах. При этом контекстные условия, связанные с техническими возможностями органа, никак не модифицировали “облик” темы, они, напротив, подчёркивали её статус и соответствовали ему⁴. “Бескрасочный” звук педали “объективировал” органную тему, уподобляя её звучание провозглашению внеличной божественной истины.

Вместе с тем, лексема в органных остинатных темах становится моделью для интонационного переосмысления. По словам С. Бауэр, для барокко характерно опосредованное отношение к знаку, когда его вариант выступает в качестве эквивалента и “даёт ассоциации по сходству или по смежности (косвенная связь)” [2, с. 79]. В таких темах лексема выступает в роли художественной модели, незначительная интерпретация которой начинает процесс “текстотворчества” (Ю. Лотман). Так посредством включения дополнительных лексем модально *ладовой* и *пластической* этимологии формируется *неоднородный лексический состав* темы. К наиболее существенным процессам отнесём включение в темы новой лексики неладового происхождения. В темы *basso ostinato* внедряются распространённые в западноевропейской музыке XVII века ритмоформулы “*дактилического шага*”⁵ и *сарабанды*. Всту-

⁴ Не случайно такого рода темы наблюдаются, например, и в скрипичной Пассакалии для скрипки соло Г. И.-Ф. Бибера и в клавирной Чаконе f-moll И.К.-Ф. Фишера, и в инструментальных фрагментах опер или музыки к спектаклю как, например, Балете птиц из “Королевы Фей” Г. Пёрселла.

⁵ Ритмоформула представляла собой акцентирование (протягивание) сильной доли трёхдольного такта в медленном (умеренном) темпе и включалась в темы *basso ostinato* в неизменном виде. Названная по аналогии с размером античного стихосложения в старинном трактате Фабрицио Карозо “дактилическим шагом”, она ассимилировала в себе особый род трёхдольной пластики мягкой манеры. Данная ритмоструктура лежала в основе трёхдольных танцевальных жанров XVI столетия, сочинявшихся на основе басовых формул. Однако необходимо учитывать, что она также была связана и с бытовой уличной традицией, из которой переносилась в придворную танцевальную музыки. Информация заимствована из публикации А. Максимовой перевода трактата Ф. Карозо “*Nobilta di Dame*” (“Благородство дам”) [8, с. 62].

пая во взаимодействие с другими лексемами, они значительно расширяют художественное “поле” тем (Пассакалия И.-К. Керля и Чакона d-moll И. Пахельбеля).

В протяжённых диатонических темах фигура *catabasis* не всегда непосредственно переходит в каданс. Заявленное в ней нисходящее движение обладает инерционностью устремления. Оно “размывает” пространственные границы лексемы, символизируя предопределённость, некую направляющую движение силу⁶. В ряде тем изложенная вначале в линейном и ритмически стабильном виде лексема подвергается контекстному преобразованию посредством многократного вариантного или секвентного повтора. Эти контекстные условия приводят к нивелированию первичных значений лексемы к концу темы (тема “Partita sopra la folia” для органа Дж. Фрескобальди).

Путём звуковысотных и метроритмических модификаций тема приспособляется к органной специфике. В этой связи обращает на себя внимание процесс расслоения линейного изложения темы на опорный (передний план) и орнаментальный слои (дальний план). Формирование образования скрытого двухголосия или субфактуры (термин В. Скребковой-Филатовой) затрагивает как микроучастки, так и всё протяжение темы, а фактурное расслоение подчёркивается объёмным и массивным звучанием органной педали. Так, например, в темах чакон e-moll и C-dur Букстехуде, D-dur Пахельбеля *catabasis* выполняет роль колорируемого линейного опорного слоя. Здесь лексема, уподобляемая “естественной речи”, украшается и тем самым направляется в сторону обогащённой новыми эмотивно-смысловыми оттенками ораторской речи. Этот процесс наиболее очевиден в краткой теме Чаконны C-dur Букстехуде, где под влиянием мажорного лада и темпа Presto прямые значения лексемы *catabasis* угасают и переводятся в общие формы движения. Последние рождают ассоциации с тематизмом органных педальных токкат.

⁶ Э. Курт заметил, что интенсивное нисходящее устремление к основному тону лада возникает из подсознательного ощущения тяжести, которое проецируется на тоны. По его мнению, “это ощущение тяжести присуще динамике всякого движения по нисходящей гамме, так же как и всякой нисходящей мелодике, сопровождаемой разрядом напряжения”[4, с. 61].

Вторую, отдельную, но производную от предыдущих группу, образуют темы органных пассакалий и чакон, тоны которых складываются в ладофункциональные обороты. Эти обороты в темах вариантно преобразуются, сохраняя связь с инвариантными структурами. При этом широкие интервалы, “разрывающие” мелодическое движение, подчёркивают специфику органного звучания, так как не дают сливаться соседним звукам. Вместе с тем, внутри этой группы тем выявляются некоторые различия в лексическом наполнении. В одном случае наблюдается предельная обобщённость и тождественность ритмических единиц (Чакона F-dur для органа Пахельбеля). Ровный хоральный ритм, по-видимому, несёт основную семантику. В другом - тема опирается на ритмоформулы, часто танцевального происхождения (Чакона D-dur Пахельбеля, Концерт для 2-х органов Генделя). *Ритмоформулы дактилического шага и сарабанды* становятся главным источником конкретизации музыкальной семантики и свидетельствуют о танцевальной “памяти жанра” (М. Бахтин), так как известно, что именно в танцевальной традиции раньше начали зарождаться принципы тонально-гармонического мышления.

Эта группа тем демонстрирует формирование текста посредством включения автономных по отношению к *catabasis* и *anabasis* лексем. Входя в риторический текст как относительно целостные “речения”, лексемы не только модифицируются, но и вступают во взаимодействие посредством последовательного сцепления с другими “словами”. При этом их смыслы взаимно обогащаются и интерпретируются.

Особенно актуальной в темах органных пассакалий и чакон становится фигура *exclamatio*, моделирующая речевую интонацию восклицания. Специфика органа, пронизывающего мощным звучанием пространство храма, уподобляет фигуру *exclamatio* в темах патетическому ораторскому гласу. “Ямбическая” активность восходящего кварто-квинтового хода символизирует чистоту веры, устремлённость к божественному свету истины и придаёт темам органных пассакалий И.-С. Баха, Д. Букстехуде и Трио А.Резона проповеднический характер, типичный для немецкой культуры периода Рефор-

мации. Риторическая направленность фигуры определяет её место в самых устойчивых и ярких для слухового восприятия сегментах темы. Она открывает или завершает музыкально-речевое высказывание и придаёт ему аффективно-патетический тон.

В некоторых барочных темах зашифрован вид движения, связанный с представлениями о вращении на месте (“фигура круга” или кружения - *circulatio*). Эта фигура-лексема также наблюдается в органных темах Трио Резона и Пассакалии Баха. Эмблема круга являлась одной из наиболее распространённых в барокко. В отличие от предшествующей эпохи, вкладывающей в неё понятие Вечности, “непрерывное движение по кругу” в эпоху барокко символизирует обратную сторону постоянного и неизменного: бренное, ускользающее мгновение [5, с. 66].

Широкие интервальные ходы, формирующие органные темы, располагают к включению в них фигуры *saltus duriusculus*, представляющей собой нисходящие интонационные скачки на ум. 4, ум. 7, м. 9. Достаточно часто она образует в темах сцепление с интонацией *lamento* и символизирует значение скорби, трагизма и большого эмоционального напряжения. В кратких темах (Пассакалия и Чакона c-moll Букстехуде) фигура *saltus duriusculus* заостряет динамику интонационного “падения”. При этом “обнажается” её противоречие с предшествующей интонацией *exclamation*, задающей темам общий возвышенно-приподнятый тон ораторского высказывания. В развёрнутых темах вовлекаемая в процесс секвенцирования *saltus duriusculus* утрачивает изобразительные функции и предельно активизирует эмоционально-выразительные свойства. Примером включения данной риторической фигуры в протяжённую тему является basso ostinato органной Пассакалии Баха. Здесь в контексте “драматического” c-moll и размеренной ритмической формулы *дактилического шага* интонация *exclamatio* последовательно образует горизонтальное сцепление с фигурами *circulation* и *saltus duriusculus*. Противоположные по смыслу лексемы формируют в теме ёмкое образно-эмоциональное речение, заключающее в себе многочисленные оттенки чув-

ствования: скорбь и волевою уверенностью, печаль и чувство внутренней духовной опоры.

Средствами тембра педали в органных темах, по-видимому, моделируется тёмное регистровое “освещение”, так как в визуальных эффектах музыкального пространства велика роль громкостной динамики и тембра. Пространственная форма резких и “угловатых” органных тем, “освещённая” звуком педали, отбрасывает, по выражению одного из авторов, внушительные “звуковые тени” [3, с. 35]. Примечательно, что их интонационный профиль часто визуально воспринимается как уступообразное, графическое построение, возможно, имитирующее многоярусную архитектуру соборного здания.

Исследователями высказывается и предположение о том, что “затаковость” мелодических фраз (следствие главенства мужской рифмы в немецком языке) отражается в грамматическом и синтаксическом строении музыкального мотива [10, с. 61]. А повторение коротких ямбических мотивов, связывают с преломлением риторического принципа скандирования, отличающегося своеобразной артикуляционной семантикой. Исследователи отмечают, что характерной особенностью ораторского приступа является изложение начальной мысли короткими отрывистыми фразами с последующим объединением в более крупные словесные построения [10, с. 69]. Характерность этих кратких вопросительно-восклицательных интонационных формул определяется остротой восходящего “зубчатого” мелодического скачка и типичной “энергией вдоха”. В качестве основного регулятора смысла в темах этого вида выступает органная специфика.

Таким образом, в органных пассажах и чаканах происходят гибкие и мобильные контекстные преобразования наполняющей тему интонационной лексики. В этом процессе скрещиваются две автономные тенденции. Одна из них заключается в ориентации лексики темы на вокально-хоровые традиции, сложившиеся в эпохи Средневековья и Возрождения. Они входят в *basso ostinato* в виде “коллективного опыта”. Другая - связана с обновлением интонационно-лексического “словаря” темы под воздействием собственно

барочной органной специфики. Художественное пространство темы *basso ostinato* в органной музыке барокко становится “полем” для игры смысловых диспозиций “общего” и “частного”, “старого” и “нового”. Их пересечение рождает представление о многомерности, полифоничности бытия.

Литература

1. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М., 1991.- с. 318.
2. Бауэр С. К вопросу о модальности как категории музыкального мышления: Дис. ...канд. искусствоведения. – М.: Музыка, 1996.
3. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): Дис. ...канд. искусствоведения. – Л., 1990.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта. - М., 1931.
5. Лобанова М. Западноевропейское барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994.
6. Лотман Ю. Избранные статьи. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
7. Любовский Н. Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века: Дисс...канд. искусствоведения. – М., 1989.
8. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат “Благородство дам” (*Nobilta di Dame*) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы науч.-практич. конф. МГК им. Чайковского. – М., 1999. – С. 58 – 69.
9. Скребкова – Филатова М. О художественных возможностях скрытого многоголосия // Теоретические проблемы полифонии. – М., 1980. – Вып. 52. – С. 58 – 74.
10. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): Дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1980.