

Художественные возможности оstinato баса в инструментальных концертах и сольных сочинениях барокко

Традицию *basso ostinato* исследователи относят к “ретроспективному барокко”. Для него был характерен принцип заданности и регламентации. А приём повтора одноголосной темы в бассо-остинатных жанрах неизменно связывают с символом смерти. Вместе с тем, в разнообразных инструментальных контекстах одноголосная тема подвергается многочисленным преобразованиям, которые значительно расширяют художественное пространство оstinato баса.

Предметом внимания в данной статье является художественная специфика оstinato баса в бассо-остинатных жанрах. Обозначим выразительные возможности *ostinato*, а затем проследим за внутритекстовыми преобразованиями темы в клавирных и скрипичных концертах, а также сольных сочинениях барокко.

Приём *ostinato*, как и любой другой, моделирует определённые жизненные процессы. Известно, что коммуникативная функция музыкального искусства барокко была во многом связана с риторической и проповеднической функциями. Приём *ostinato* опирался на строгий репрезентативный канон и устанавливал соответствие между изображаемым и изображающим. Точный повтор приковывал внимание к теме и способствовал адекватному восприятию её смысла слушателями. Однако элементарный приём, призванный утвердить и продолжить музыкальную мысль, содержит противоречие.

С одной стороны, повтор является попыткой продлить “мгновение”, остановить время. Он как нельзя лучше способствует закреплению в сознании воспринимающего звучащей, но быстро угасающей, музыкальной информации. С другой, - нерегламентированность числа повторов создаёт благоприятные условия для непрерывного музыкального развёртывания. Повтор стирает грани между повторяемыми конструктивными единицами – проведе-

ниями темы *basso ostinato*. Он утверждает инерционность движения, устремлённого в бесконечность. Рождается оппозиция “*торможение – движение*”.

В момент восприятия *ostinato* открывает и другую оппозицию - “*повторение – обновление*”. Как известно, бассо-остинатные жанры излагаются в виде вариаций на *basso ostinato*, где внутренние эмоционально-образные потенции “децентрализованной” (В. Валькова) темы раскрываются от одной вариации к другой. Постоянное обновление оценки повторяемой информации формирует эффект “приращения информации” или “углубления восприятия” (Ю. Лотман). Он направлен на погружение слушателя в одно эмоциональное состояние.

Вместе с тем, повторность в остинатных жанрах соотносится с повторяемостью событий (принцип “психологического параллелизма” Ю. Лотман) в ритуале и медитации, а потому приём *ostinato* в бассо-остинатных жанрах способен завораживающе воздействовать на слушателя. Его суггестивная направленность, по мнению психологов, продиктована монотонностью повторяющихся раздражителей, что ведёт к сужению объёма сознания и фокусировании внимания на содержании внушения. Такой способ развития направлен на продление состояния самоуглублённости и, тем самым, усиления его самооценности. Противоречие нагнетания торможения и настоятельной потребности его преодоления рождает рост эмоционального напряжения от начала музыкального текста к его завершению.

Вариации на *basso ostinato* исследователи относят к открытым текстам. Музыкальная информация в них распределяется равномерно от начала к концу. Звучание такого текста может быть начато и остановлено на любом сегменте. И если *начало* в той или иной мере связано с моделированием *причины*, а *конец* - с признаком *цели* [4, с. 259], то вариации на *basso ostinato* следует отнести к текстам, в которых начало и конец, причина и цель слиты в “*первопричине*”. Причина, то есть начальная тема *basso ostinato*, никогда не влечёт за собой переход к действию. Каждое проведение темы в остинатных жанрах как бы освящено знанием конца, открывающего путь в Вечность.

“Безграничность” вариаций на basso ostinato подобна барочному представлению о безграничности Мира.

Изложение одноголосной темы в тексте различно в произведениях для солирующего инструмента с сопровождением (чембало и струнного оркестра) и без него. Диалогический принцип “continuo – solo” функционирует в тематизме бассо-остинатных жанров в двух типовых формах: *развёрнутой* и *свёрнутой*.

Развёрнутая форма характерна для инструментальных концертов, где графически обозначены обе функции continuo: “протянутого баса” (basso ostinato) и генерал-баса (расшифрованного или цифрованного гармонического заполнения). Свёрнутая форма continuo – solo наблюдается в бассо-остинатных жанрах, предназначенных для солирующей скрипки. Здесь партия continuo не выписана отдельно, а голоса над-остинатного пласта излагаются на той же строке, что и basso ostinato. При этом, линия баса складывается из опорных тонов, расположенных под орнаментальными.

Обращаясь к бассо-остинатным жанрам в сочинениях для солирующих инструментов с сопровождением и без него, мы по-прежнему наблюдаем коренное свойство текстовой организации баса - линейно устремлённый процесс повтора одноголосной темы, для которого характерно темброво-регистровое постоянство. В отличие от других сочинений барокко здесь отсутствуют “тематические паузы” и вертикально-подвижной контрапункт партий continuo и solo. Так, например, в одном из наиболее ранних скрипичных образцов - камерных сонатах И.-Г. Шмельцера - или в Граунде G-dur для скрипки и чембало Г. Пёрселла тема ни разу не меняется на всём протяжении вариационного цикла. Вместе с тем, музыкальный анализ демонстрирует процесс постепенного освобождения линии баса от жёсткой регламентации. Внутритекстовые преобразования темы в партии баса своеобразны и отличны друг от друга в сочинениях для солирующего инструмента с сопровождением и без него. В этой связи рассмотрим их отдельно.

“Шествуя” по пространству оstinатного баса инструментальных концертов, тема не меняет составляющую её интонационную лексику. Она не орнаментируется, как это происходит в сочинениях других инструментальных традиций. Одним из основных приёмов её преобразования в концертах становится *ладотональная транспозиция*. Он наблюдается в Largo Концерта для скрипки, струнных и чембало g-moll А. Вивальди, в Adagio Концерта d-moll для клавира и струнного оркестра и в Andante Концерта для скрипки, струнных и чембало a-moll И.-С. Баха, в Сонате № 6 для скрипки и basso continuo Г.И.-Ф. Бибера. Среди преобразованных вариантов темы встречаются далёкие в ладотональном отношении от инварианта. Так, например, из 48 проведений темы Чаконны для скрипки и чембало Т. Витали, написанной в g-moll, 19-ть изложены в других тональностях: b-moll (10-я – 14-я вариации), f-moll (15-я и 16-я вариации), a-moll (22-я – 28-я вариации), Es-dur (30-я – 32-я вариации) и es-moll (33-я – 34-я вариации).

Незыблемый ладотональный “круг”, по траектории которого движется тема-тезис, по-прежнему замкнут. Её крайние проведения неизменно утверждают исходную тональность. Однако процесс тематического развёртывания баса становится более гибким. Тема перестаёт бесстрастно “изрекать” незыблемую внеположенную истину. В её пользу привлекаются аргументы. Кроме того со сменой ладового наклона происходит осветление или затенение эмоционально-образного колорита темы. Можно предположить, что таким образом в линии basso ostinato косвенно воспроизводится изменение ситуации (quasi сюжетная логика), мотивация которой отражена в ладотональной “реакции” темы.

Часто преобразования темы в концертах связаны с процессом её *переключения* из одной тональности в другую. Изначально однотональные темы basso ostinato становятся модулирующими. Например, тема 1-й вариации пассакалии Концерта d-moll для клавира Баха модулирует из g-moll в c-moll, а 14-е проведение темы Чаконны Витали, начавшееся в тональности b-moll, заканчивается в f-moll.

Оригинальным приёмом преобразования темы *basso ostinato* в концертах является *изменение её протяжённости*. Данный приём не встречается ни в одной другой инструментальной традиции. В *Andante* Концерта *a-moll* для скрипки, струнных и чембало Баха он становится ключевым. Здесь тема преобразуется от 6-ти (1-е, 3-е и 7-е проведения темы) до 4-х тактов (2-й, 4-й, 5-й и 8-й варианты темы). Целью масштабных изменений темы является плавное соединение её разнотональных проводений. Например, в *Largo* Концерта *g-moll* для скрипки, струнных и чембало Вивальди при соединении 3-го (*g-moll*) и 4-го (*c-moll*), а также 5-го (*e-moll*) и 6-го (*g-moll*) проводений темы наращиваются её каденционные участки.

Закономерным продолжением процесса *ладотональных* преобразований является приём включения *связующих построений*. Тематическим материалом для них служат семантические фигуры из “лексического словаря” темы. Например, между 3-м (*B-dur*) и 4-м (*c-moll*) проведениями темы Концерта *d-moll* для клавира и струнного оркестра Баха появляется двухтактовая связка. В её основе лежит открывающее тему сцепление интонации “восхождения” с фигурой *saltus duriusculus*, контуры которых преобразованы в сторону обострения внутриладовых тяготений.

В некоторых образцах соединительные сегменты текста становятся достаточно протяжёнными и развивают заложенные в теме интонационные идеи. Здесь тему замещает её структурно-смысловой сегмент – мотив. При этом реализуется принцип подмены: *pars pro toto* - *часть вместо целого*, нетипичный для бассо-остинатных жанров.

Так, например, в одном из сегментов Чаконь *d-mol* для скрипки соло Баха тема дробится и включается в звенья нисходящих, последовательно следующих друг за другом, секвенций (ц. 112-118). В *Largetto* Концерта для двух скрипок и чембало Вивальди тема только трижды звучит в неизменном виде в исходной тональности (два начальных и последнее проведения). Между ними следуют построения, в два раза превышающие масштабы темы (см. ц. 1 и 2). Здесь головной мотив темы включается в процесс секвенцирования.

Для интонационной драматургии линии *basso ostinato* этой пассакалии характерно постепенное (от начала к концу) “истаивание” темы как *синтаксической* целостности с восстановлением на заключительном этапе интонационного развёртывания. Появлению целостных структурно-смысловых контуров темы предшествует длительный доминантовый органный пункт. Динамическая роль доминантовых органных пунктов также наблюдается в Чаконе из партиты d-moll для скрипки соло Баха (ц. 160 – 172, ц. 228 - 240).

Появление в бассо-остинатных жанрах названных процессов сигнализирует о формировании интонационного линейного развёртывания в соотношении начального, срединного и заключительного этапов. В ранее недифференцированном процессе тематического повторения обозначается окончание. Неуклонное движение к развязке-концу аналогично театральной драматургии, с её ясной соотнесённостью завязки, развития и развязки сюжета. Идея конца в жанрах бассо-остинато отражает представление личности барокко о бренности бытия. В поэзии барокко она озвучена рядом сопоставлений: “люди – актёры, жизнь – театральная мишура. Смерть опускает занавес и снимает с актёров маски и костюмы” [7, с.18].

В этой связи, интересен 6-й вариант темы в Andante Концерта a-moll для скрипки, струнных и чембало Баха. Начальный мотив аналогично тематическому ядру включается в процесс секвенцирования и ладотонального преобразования. Он звучит неустойчиво в d-moll, a-moll, g-moll, d-moll, g-moll и C-dur. Хроматические “изгибы”, внезапные остановки и повторения тона, срывающиеся вниз мелодические “каскады” малых терций завораживают своей мистической многозначностью. Как пишет Н.Эскина, “Хроматика ещё задолго до Баха, в мадригалах Джезуальдо и Монтеверди, в хоровых концертах Шюца, стала связываться с идеей смерти, стадания, греха. Предопределённость, судьба, блуждание в хроматических дебрях - расплата за грехопадение человечества” [7, с. 56].

Действительно перемещения темы в иллюзорном пространстве напоминают блуждание “путника” (идея странничества одна из основных в

искусстве барокко) по тернистым дорогам бытия, или скитания человеческого духа по “лабиринтам совести” в поисках истины. Однако странный и загадочный “мир” *basso ostinato* подчинён строгой логике тонального плана.

Наблюдения показывают, что в этих ситуациях семантические фигуры, входящие в состав интонационно рельефной темы, теряют изначально свойственные им качества: образную предметность и целостность. Утрачивая типичную для образа-представления статичность, прямую соотнесённость с денотатом, фигуры оказываются в новой контекстной ситуации секвенцирования и систематической слитности кратких интонационных элементов. Художественным результатом становится эффект усиления динамики процессуальности. Последняя служит способом выражения экспрессии, разнообразных видов аффектов. Таким образом, изживается конкретно-образное наполнение остинатного баса и переводится в динамические фигуры эмотивной природы¹.

В отличие от скрипичных и клавирных концертов для сольных сочинений барокко характерны процессы *лексического* преобразования темы. При этом семантические фигуры *catabasis* и *passus duriusculus*, лежащие в основе большинства тем, направляют процесс преобразования и привлекают новую интонационную лексику. Например, в Чаконе для солирующей скрипки Баха преобразования интонационной лексики происходят в русле заданной темой (семантическая фигура *catabasis*) семантики скорби, типичной для арии *lamento*. Лексические варианты темы привносят в её образно-эмоциональную “палитру” новые оттенки. Один из вариантов темы представляет собой сплав новой для темы фигуры *passus duriusculus* и инвариантной ритмоформулы *сарабанды* (3-я вариация). В другом варианте наблюдается соединение фигуры *catabasis* с ранее отсутствующим в теме ритмом *шага* (ц. 65, 78, 244). При этом, сама фигура выделена регистрово и представляет собой опорные тоны

¹ Механизм перевода конкретной интонационной лексики в абстрактную см. в кн.: Л. Шаймухаметова. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания - М., 1999. – [6].

мелодических фигураций над-остинатного пласта. В целом описанный процесс способствует обострению заложенного в теме напряжения.

В процессе преобразований темы складывается новая *контекстная семантика*. Например, в 17-й и 18-й вариациях Чаконы Витали и 13-й и 18-й вариациях Фолии Корелли ритм *шага* совместно с фигурой *catabasis* формируют в теме интонации *lamento*.

В сольных сочинениях распространён приём *орнаментации* темы, неизбежно связанный с расслоением её звуковой материи на два пласта: опорный и орнаментальный. Причём здесь складывается ситуация включения какой-либо ритмоинтонации в орнаментальную структуру. Орнаментальные тоны образуют однообразные, повторяющиеся и метрически строго организованные мелодические или гармонические фигурации, украшающие опорную линию темы. Она представляет собой “узор”, который скрыт в орнаментальных фигурах. По сути здесь моделируется ситуация игры “солиста-виртуоза”, который демонстрирует технические и акустические возможности инструмента¹.

Так, например, в пассакалии для скрипки соло Бибера (13-я, 14-я, 26-я и другие вариации), а также Фолии Корелли тоны (1-я, 5-я, 7-я и другие вариации) фигуры *catabasis* выполняют роль опорного линейного слоя внутри повторяющихся структур гармонических фигураций.

Семантические преобразования затрагивают *пластическую* сторону интонационной лексики темы. Здесь формируется закономерность: инвариантная *хоральная* лексика (Соната для скрипки и basso continuo “Фолия” А. Корелли, Чакона для скрипки и чембало Т. Витали) или лексика “*тяжёлого шага*” (семантическая фигура *сарабанды* в теме Чаконы для скрипки соло Баха) в процессе вариантного повтора темы замещается *танцевальной* пластикой, а также *моторикой* движения. При этом в сочинениях для солирующей скрипки важна роль подвижного темпа.

¹ Подобная ситуация в виде кочующего сюжета в инструментальных сочинениях барокко обозначена в диссертации П. Кириченко “Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.)” - [3, с. 31].

В Чаконе для скрипки и чембало Витали сохраняется остов (опорные тоны) семантической фигуры *catabasis*. Вместе с тем *хоральная* лексика инварианта темы в 9-й, 11-й, 28-й и 36-й вариациях переводится в мягкую и плавную танцевальную пластику *дактилического шага*, а в 7-й и 8-й вариациях этот шаг заостряется паузами. Ровный и регулярный ритм чередования четвертей в 12-й и 29-й проведениях темы ассоциируется с пластикой упругого шага, а непрерывное движение восьмых в 15-м варианте темы вызывает аналогии с пластикой бега.

В Фолии для скрипки и basso continuo Корелли *хорал*, лежащий в основе темы баса, в 6-й и 11-й вариациях преобразуется в ритмоформулу *сарабанды*. Её сплав с фигурой *catabasis* традиционно создаёт эффект трагического. Однако заострённый паузами “шаг” *сарабанды* в темпе *Allegro* и периодичность ритмоинтонационной структуры переводят *танцевальную* пластику в *моторику* движения, заостряя инерционно-динамические возможности лексического сплава.

Наблюдения показывают, что часто в процессе ритмического преобразования темы семантические фигуры переключаются в свою противоположность. Здесь изначально свойственные им образная предметность и целостность попадают в контекст непрерывного, однообразного и нерасчленённого ритмического развёртывания. Утрачивая статичность, интонационные формулы оказываются в новой ситуации: повтора, секвенцирования, сцепления ритмических фигур.

Например, в 38-й вариации Чаконы Витали контуры семантической фигуры *passus duriusculus* (вариант преобразованной в теме фигуры *catabasis*) образованы звеньями нисходящей секвенции. Она звучит на октаву выше своего примарного уровня и включается в контекст непрерывного синкопирования. Систематическая слитность интонационных элементов переводит эту фигуру в моторно-двигательные клише с ярко выраженными динамическими свойствами.

Изложенная в пунктирном ритме фигура *catabasis* - в третьем варианте темы Чаконны для солирующей скрипки Баха (ц. 121- 123) - направлена на передачу динамики прицесса. Этот эффект усилен к концу проведения темы, поскольку здесь происходит учащение ритма смены тонов фигуры *catabasis* (от одного тона до трёх тонов в такте).

В 18-й вариации Фолии Корелли интонации *lamento*, “инкрустированные” в фигуру *catabasis*, включаются в восходящее движение секвентных звеньев. Сильные доли каждого такта формируют в непрерывном движении четвертей 18-й вариации абрис трезвучия “a – c - e”. Художественным результатом становится перевод интонационно рельефных фигур в противоположные по значению инструментальные фигуры-клише эмотивной природы.

Уменьшение звуков долгой длительности, повторение однообразных ритмических структур в контексте преимущественно подвижных темпов создают дополнительный стимул для “переключения” семантических фигур в клише, которые организуют поток непрерывного моторного движения. Последнее, является необходимым условием возникновения противоположного вида тематизма - фигур-клише инструментальной природы с эмотивной семантикой. Эти процессы несомненно свидетельствуют о зарождении процессуального начала в недрах бассо-остинатного пласта, изначально ориентированного на статику. В результате процесс преобразований темы направляется в сторону воплощения динамики эмоционально-экспрессивных состояний.

Постепенно кристаллизуется слитный процесс повтора темы *basso ostinato*. В непрерывной цепи неизменных повторений варианты проведения темы образуют форму второго плана. Например, в *Largetto* Концерта для двух скрипок и чембало Вивальди возникает аналогия со *старинной концертной* формой, где точные тематические проведения перемежаются с ин-

термедийно-секвентными. Мажорные проведения темы в центре Чаконы d-moll для скрипки соло Баха формируют *трёхчастную* композицию¹.

Ладотональная логика Andante Концерта a-moll для скрипки, струнных и чембало Баха близка *старинной сонатной форме*. Последовательные начальные проведения темы в основной (C-dur), а затем в доминантовой (G-dur) тональности ассоциируются с главной и побочной темами в экспозиции старинной сонаты. Заключительная пара проводений темы в основной тональности вызывает впечатление репризы. Сходство с сонатной формой усиливают элементы “разработочности” в середине вариационного цикла (6-я вариация).

Непрерывный процесс тематического развёртывания в оstinатном бассу сольных сочинений барокко в целом подчинён одному композиционному плану со сходной логикой масштабных пропорций. Здесь наблюдается архитектурная симметрия в виде традиционной барочной трёхчастности, где крайние точки композиции тяготеют к стабильности (однотональные проведения темы), а срединный участок – к неустойчивости (разнотональные тематические сегменты).

Таким образом, идея предопределённости, проводимая темой в линии basso ostinato, интерпретируется в концертах и сольных произведениях барокко своеобразно. Композиторы волей творческой фантазии, “инвенторства” преобразуют “старые” схемы, даря им новую жизнь. “Очерчивая круг” и образуя процесс слитного линейного движения, тема провозглашала незыблемую объективную истину-аксиому. В сольных сочинениях барокко тема, с одной стороны, становится более гибкой и включается в процесс движения. Связующие и интермедийные сегменты basso ostinato развивают изложенные в теме интонационные идеи. Они перестают быть незыблемыми постулатами и обретают свойства эмоционально окрашенных аргументов.

С другой стороны, недифференцированный процесс линейного развёртывания темы стремится к логической мотивации с неизбежной организа-

¹ Подробный анализ логики масштабных, ладотональных и гармонических структур в Чаконе из партиты d-moll для скрипки соло И.-С. Баха см. [5].

цией движения в соотношении начала, середины и конца. При этом идея конца, культивируемая жанрами *basso ostinato*, прочитывается в естественном завершении ладотонального “блуждания” темы.

Замедление или учащение тематического “дыхания”, моменты “распадения” тематической материи на мотивы-“атомы” подобны попыткам учёных барокко (с помощью открытого ими микроскопа) проникнуть внутрь материи. Перенос темы на разные тональные уровни и прерывание её шествия связками, потеря темой целостности, а также изменение масштабов свидетельствуют о её стремлении погрузиться в “водоворот событий” и осуществить прорыв в реальное время. Однако это невозможно, поскольку “...время изложения здесь как бы “мерцает” на грани уподобления реальному <...>, пребывая в вечно настоящем” [2, с. 135].

Библиографический список

1. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 1993.
2. Васильева Н. Пространственно временной аспект типового формообразования // Пространство и время в музыке. – М., 1992. – Вып. 121. – С. 132 – 143.
3. Кириченко П. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.). Дисс. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002. – На правах рукописи.
4. Лотман Ю. Избранные статьи. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
5. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1987.
6. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания - М., 1999.
7. Эскина Н. Эпохи истории музыки. – Самара, 1994.