

Поэтика жанра в органной музыке западноевропейского барокко

Сколько бы мы ни приближались к культуре барокко, её феномен по-прежнему остаётся не исчерпанным. Сложность её изучения заключается в переломном характере. Здесь скрещиваются достижения различных стилевых направлений, тесно взаимодействуют письменная и устная традиции, переплетаются противоположные виды мышления. Эти особенности проявляются в различных областях: литературе, театре, живописи и музыке. В музыкальной культуре барокко причудливо переплетаются черты “старых” и “новых” жанров и стилей. Особый интерес представляют сочинения органной музыки конца XVI – начала XVIII века. Их сложность и притягательность, по-видимому, заключается в полиструктурности организации и вариативности функционирования. Эти свойства сообщают им многомерность художественного содержания.

В этой связи, парадоксальная ситуация складывается при обращении к смысловой организации барочных сочинений, в основе которых лежит принцип “полифонии смыслов”. Таковы бассо-остинатные жанры в инструментальной музыке западноевропейского барокко. Откристаллизовавшиеся в русле старинной традиции, они образовали род, объединяющий жанры пассакалии, чаконы, фолии и граунда. Их уникальность заключается в универсальной грамматической модели-конструкции, положенной в основу всего жанрового вида. Её сущность проявляется в одновременном сопоставлении-оппозиции в разных слоях музыкальной ткани неизменно повторяющейся краткой рельефной одноголосной мелодии-темы (в басу)¹ и изменяющегося орнаментально-декоративного интонационного развёртывания (в верхнем пласте)². Особые художественные возможности типологической модели бассо-остинатных жанров заключаются в изначальном совмещении в одном произведении двух типов текстов. Нижний пласт представляет абстрактно-логический вид познания че-

¹ Такой приём в музыковедении называется *basso ostinato* (дословно с лат. - упорный, настойчивый бас).

² Расположенный над повторяющимся басом, или, иначе, остинатным басом, верхний пласт традиционно называют над-остинатным пластом.

ловеком реальности, верхний, - передаёт чувственно-эмоциональный способ познания мира.

Типологическая модель бассо-остинато мигрирует из текста в текст и сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики. Вместе с тем, она многократно перевоплощалась. При её вхождении в различные музыкальные тексты часто возникает ситуация “жанр в жанре”, “текст в тексте”: бассо-остинатные жанры как часть трио-сонаты, сольной сонаты, сюиты, цикла, сцены из оперы, музыки к спектаклю и т. д. Под воздействием технических и акустических возможностей инструментов, а также среды исполнения жанров начинается процесс преобразований типологической модели в контексте различных инструментальных традиций. Настоящая статья посвящена выявлению художественных принципов смысловой организации жанров органной музыки барокко.

Прежде других инструментальных сфер пассакалия и чакона вошли в *органную традицию*. Наряду с другими жанровыми разновидностями бассо-остинатные жанры в органной музыкальной культуре утвердились в качестве самостоятельных органных произведений пассакалии и чаконны. Таковы, например, Пассакалия И.-К. Керля или шесть чакон И. Пахельбеля - представителей южнонемецкой органной школы второй половины XVII века. Вместе с тем, в процессе эволюции органной музыки бассо-остинатные жанры синтезируют и ассимилируют в себе достижения её имитационных (например, фуга) и импровизационных (прелюдия, токката, фантазия) жанров. Они включались и в другие жанры органной музыки. В одном случае - как часть полифонического цикла (пассакалия и фуга). Нередко пассакалия или чакон открывают композицию (Пассакалия и фуга с-moll И.-С. Баха) или её завершают (Прелюдия, фуга и чакон С-dur представителя северонемецкой органной школы Д. Букстехуде). В другом, – как составная часть текста с сохранением автономных признаков жанровой структуры “жанр в жанре” (черты пассакалии в жанре трио или чаконны в органном концерте). К последним, например, относятся: Трио³ для органа фран-

³ Органные произведения в трёхголосном изложении назывались Трио или Triosatz.

цузского органиста и композитора конца XVII начала XVIII века А. Резона или Концерт В-dur для двух органов Г.-Ф. Генделя.

Органная инструментальная традиция дала возможность проявить в пассакалии потенциально заложенное в ней стремление к глубине и философичности содержания, монументальности оформления. Органная чакона воплотила в себе барочную идею движения в музыкальном пространстве. Пассакалия и чакона явились едва ли не самыми излюбленными жанрами органистов, поскольку органная педаль как нельзя лучше располагала к проведению оstinatного баса.

Особенности звучания органа и его технические возможности обусловили тип изложения и нотной записи, а также отшлифовали мелодическую графику нижнего и верхнего пластов.

“Не ограниченный дыханием” (В. Медушевский) и единообразный по громкостной динамике, “бесконечно” длящийся звук органа более всего был направлен на проведение и утверждение одной, но чрезвычайно ёмкой и глубокой мысли-“изречения” баса. Её символическая и, вместе с тем, этически возвышенная суть раскрывалась слушателю не сразу, а в процессе текущего продолжения (но не процессуального становления). В этой связи, для акцентирования значительности она требовала неоднократного и непрерывного повторения. Однако монотембральность звучания органной педали унифицирует многократные проведения в басу одноголосной “мысли”-музыкальной темы. Кроме того, отсутствие напряжения в момент звукоизвлечения на органе уравнивает составляющие эту мысль сегменты-мотивы, артикуляционно вуалирует цезуры между её повторениями. Отсутствие непосредственной мотивации в виде слова (речи) или жеста ослабляет синтаксическую организацию, и, как следствие, расчленение оstinatного баса на структурно-смысловые сегменты. Они сливаются и образуют единую и обобщённую, опосредованную риторикой “бесстрастную” музыкальную мысль.

Предназначение и место бытования, а также тембровая специфика органных сочинений способствуют длительному удержанию культовой, проповеднической функции пассакалии и чакон. В остигатном басу органных сочинений на разных этапах эволюции одинаково актуальна “ретроспективная” абстрактно-обобщённая мелодика, наиболее адекватно передающая идею соборности, а также, наполненная символикой ораторского и проповеднического пафоса.

Звучание пассакалий и чакон в храме, а также органная специфика их воплощения, по-видимому, способствовали закреплению и пролонгированию в остигатном басу культовой семантики. Её типичными приметам являются линейный тип изложения с весомостью каждого мелодического тона и фоническая идея органности с монотембральностью педали. Эти качества, по мнению музыковедов (Н. Любовский), тесными узами связаны с хоралом и направлены на создание эффекта соборности [7].

Остигатный бас органных сочинений, как ни в одной другой инструментальной традиции, связан с протестантским хоралом. Мелодия хорала сложилась в метатекст, транслирующий “память жанра” (М. Бахтин) и концентрирующий в себе “весь комплекс смыслов” в пространстве музыкальной культуры западноевропейского барокко [3, с. 19]. Метатекст (или, иначе, “большой текст” – Р. Барт) взаимодействует с разнообразными жанрами и формами, в том числе, и с бассо-остинато. Так, за образующими остигатный бас нисходящим и восходящим мелодическими оборотами, родственными хоралу, закрепилось значение гимничности и жизнеутверждения. Здесь наблюдается непосредственное влияние органной традиции, с её жанрами и формами музицирования. В частности, орнаментирование остигатного баса (например, чаконь e-moll и C-dur Д. Букстехуде, D-dur И. Пахельбеля и другие), несомненно, берёт начало в импровизационных жанрах органной музыки - педальных токкатах. Этот процесс значительно усиливает эффект объёмного и массивного звучания органной педали.

Особо актуальными в нижнем пласте органных пассакалий и чакон являются фигуры нисходящего скачка (*saltus duriusculus*, или, дословно с лат. жестковатого скачка) и восходящего скачка - риторического восклицания (*exclamatio*). Таковы органные пассакалии Баха, Букстехуде и Трио Резона. Вместе с тем, с риторического восклицания начинается большинство мелодий протестантских хоралов. Именно в мелодии первой (инципитарной) фразы гимна формируется, согласно законам гомилетики (искусство построения христианской проповеди), главный тезис гимна [3, с. 14]. В контексте мощного органного звучания, пронизывающего пространство храма, “ямбическая” активность восходящего мелодического хода баса символизирует в пассакалии и чаконе чистоту веры, устремлённость к божественному свету истины. Она придаёт им проповеднический характер, типичный для немецкой культуры периода Реформации.

Аналогичные качества исследователи наблюдают также в речитативном “стиле”. Так, высказывается предположение о том, что своеобразная “затактовость” мелодических фраз (следствие главенства “мужской рифмы” в немецком языке) отражается в грамматическом и синтаксическом строении музыкальной фразы [8].

Примечательно, что мелодический профиль баса органных пассакалий и чакон часто визуально воспринимается как уступообразное, устремлённое вверх или вниз графическое линейное построение, возможно, имитирующее многоярусную архитектуру соборного здания, в котором они звучали. Кроме того, средствами тембра педали в органных сочинениях, по-видимому, моделируется тёмное звукорегистровое “освещение”, так как в визуальных эффектах музыкального пространства велика роль громкостной динамики и тембра [4, с. 35]. Пространственная форма резких и угловатых линий баса органных пассакалий Баха, Букстехуде и Резона, “освещённая” звуком педали, отбрасывает, по выражению одного из авторов, внушительные “звуковые тени” [4].

Вероятно, это отчасти продиктовано многократным повторением короткой ямбической фразы, которое можно связать с преломлением риторического принципа скандирования, отличающегося своеобразной артикуляционной семантикой. Не случайно, в басу органных пассакалий Баха, Букстехуде и Резона мы наблюдаем принципы организации, аналогичные приёмам построения ораторской речи. Так, исследователи отмечают, что характерной особенностью “ораторского приступа” является изложение начальной мысли короткими отрывистыми фразами с последующим объединением в более крупные словесные построения [8, с. 69]. В названных сочинениях характерность кратких вопросительно-восклицательных фигур баса определяется остротой восходящего “зубчатого” мелодического скачка и типичной для ораторского возгласа “энергией вдоха”. Сквозь призму ораторского пафоса в темах проступает индивидуальное начало.

Педаля, своим особым тембровым колоритом, отличается от звука, исполняемого на ручных клавиатурах. Она придавала одноголосному остинатному басу исключительную роль. Уникальность педали, вероятно, связана с тем, что ценой минимального усилия из инструмента извлекался предельно ровный звук. Как известно, низкочастотные звуки обладают высокими проникающими свойствами, благодаря которым заполняют собой всё храмовое пространство. Отражаясь от его сводов, звук слышен в любой точке храма. Исполняемый на педали бас органных пассакалии или чаконь, возникал ниоткуда и воспринимался как внеличное и вечное божественное слово. Озвученная на ножной клавиатуре музыкальная информация, вероятно, имела максимальную возможность вступать в резонанс с душой верующего. Она легко и непринужденно запоминалась, а при многократном повторении обладала особыми суггестивными свойствами. Звучание педали, при этом, становилось своеобразным лейттембром остинатного баса.

Высказанная в начале остинатного баса “мысль” в процессе её повторения “оплотняется” в предложение. При этом её варианты дают полное представле-

ние об образном строе, утверждая единое в многообразии, изменяющееся в неизменном.

По мере того как органная музыка начинает тяготеть к преподносимости и обретать эстетическую значимость, в пассакалии и чаконе начинают проявляться принципы концертирования. Они затрагивают и наиболее консервативный смысловой пласт - оstinатный бас. Обращаясь к органным пассакалиям и чаконам, мы наблюдаем, как, исчерпав традиционный приём повтора - “провождения” внеположенной музыке истины, - оstinатный бас включается в процесс разнообразных внутритекстовых преобразований. Они неизменно сопряжены с нарушением границ “семантического пространства” первичного контекста темы (Ю. Лотман).

Таковы, например, отражающие органную специфику паузы и “выключение педали”, а также контраст педального и мануального звучания баса. Они воплощают барочную идею фактурно-динамических перепадов с террасообразным сопоставлением различных по плотности звуковых масс. Для чаконны наиболее типичным становится акцентирование танцевальной пластики или моторики движения. При этом раскрываются эмоциональные аспекты художественного мира пассакалии и чаконны, в них привносятся драматический порыв и патетика.

Не менее интересен в органных пассакалиях и чаконах музыкальный материал многоголосного над-остинатного пласта, который в целом, опирается на горизонтальный полифонический принцип организации. Полифункциональность голосов музыкальной ткани подкрепляется политембральностью органных мануалов. Тембровыми характеристиками ровного, лишённого напряжения органного звука, продиктованы особые качества взаимоотношения голосов над-остинатного пласта. Определяющими являются взаимодополняемость и органичная совокупность мелодических линий.

Большинство оригинальных инструментальных фигур-клише, составляющих мелодические линии, родилось в тесной связи со спецификой органной

клавиатуры и извлечения звука. Их основу составляют орнаментальные структуры: фигурации и пассажи (от французского “passage”, буквально – “проход”, “переход”). Они постоянно участвуют в процессе непрерывной орнаментации и определяют стилистику верхнего пласта. Самыми ранними и естественными, в силу акустической и технологической мотивации являлись пассажи трёх видов⁴: *ascendes* – поступательное восходящее, *descendentes* – поступательное нисходящее и синтетический вид - *indifferentes* - вращательное поступательное движение [2]. Развитие мануальной техники органной музыки строилось исключительно на их комбинациях. Вместе с тем, в контексте над-остинатного пласта нисхождение и восхождение освобождаются от предметно-образного значения. Они обретают иной, морально-этический смысл, свойственный музыке барокко. Обыгрывающие опорный мелодический тон фигуры, “много-ярусные” аккорды возникли и развивались по мере совершенствования технических возможностей органа.

Однако, чисто органную специфику художественного содержания над-остинатного пласта пассакалии определяют медленный темп, ритмическая комплементарность и слитность двух-и трёхголосия, плотность заполнения полными мелодическими линиями пространства. Эти качества способствуют “растворению” орнаментального материала в полифоническом целом. Создаётся эффект “дления” (А. Бергсон) одного эмоционального состояния. Напротив, преимущественно подвижные темпы чакон, разреженность фактуры, особый интерес к верхнему голосу, орнамент импровизационных органных жанров направлены на активизацию моторики движения, посредством которой воплощается *динамика* различных эмоциональных настроений. Музыкальное пространство над-остинатного пласта наполняется движением и обнаруживает многослойность и внутреннюю антитетичность: *покой* оказывается обратной стороной *динамики* и наоборот.

⁴ Они были известны ещё с 1515 года и изложены в труде “Fundamentum”. Их анализ содержит работа Диденко Н. “Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV – XVIII веков”. - М., 1994 [2].

В над-остинатном пласте пассакалии и чаконны отражены разные по своей природе виды мелодического движения. *Первый* характеризуется плавностью, поступенностью и слитностью. *Второй*, - моторикой, динамикой с элементами дискретности. Следствием становится противоположные типы эмоций, запечатлённых в над-остинатном пласте. Для пассакалии типичной является *медитативность*. Организация художественного пространства над-остинатного пласта во многом аналогична строению храмового пространства, в котором звучат бассо-остинатные жанры. В обоих господствует иерархия низа и верха, органично связанная с представлениями барокко о Земном и Возвышенном.

Вместе с тем, в органных пассакалии, и особенно, чаконе ярко проявились черты концертирования. Они выразились в противопоставлении различных по тембру музыкальных сегментов (на разных мануалах), их передвижения из одного регистра (тембра) в другой, переключках типа “эхо”, громкостно-динамических перепадах посредством фактурного контраста или выключении отдельных голосов. В чакону проникают *патетика* и *драматический порыв*. Её мир определяют *аффектированность* и театральность эмоции, а также игровые элементы с резкой сменой света и тени.

В заключение наблюдений за типологической моделью бассо-остинатных жанров необходимо отметить, что её функционирование в органной музыке, в целом, отразило общие эстетические особенности музыкальной культуры барокко. В органной музыке пересекаются черты двух культур – церковной и светской, двух принципов мышления – полифонического и гармонического. Их напряжённый “диалог” в каждом сочинении образует устойчивое неравновесие (Б. Асафьев). Вместе с тем, пожалуй, ни в одной из инструментальных традиций, это противостояние не обретает столь оппозиционного характера и не выражается так скульптурно зримо, как в органной музыке. Здесь противопоставление *basso ostinato* в тембровом звучании педали и над-остинатного пласта в политембровом исполнении мануалов создаёт эффект антиномии макрокосмоса (Вселенная) и микрокосмоса (мир человеческих страстей), регламентированных в музыкальном пространстве и связанных с движе-

нием вниз и вверх. При этом, возвышенное синкретично с внеличным, божественным, а земное с - зарождающимся индивидуальным творческим началом.

Стороны смысловой оппозиции - *basso ostinato* и над-остинатный пласт – выписаны в органной музыке крупным планом. Монументальность их оформления, неизменная связь с риторикой и проповедью закрепила за ними как различными частями пространства морально-этический подтекст. Противоположные траектория движения, текстовая организация пластов усиливают иллюзию дифференциации звукового пространства. Чем отдалённее друг от друга тематические пласты, тем более объёмным сложно скомпонованным, многоплановым оно представляется. Процесс их сопоставления в органной музыке характеризуется качествами плавности, постепенности и слитности с типичной медитативной логикой драматургии.

Вместе с тем, здесь наиболее ярко проявляется тенденция сближения пластов, как различных сторон мира: духовного и телесного, возвышенного и земного. Вертикальная оппозиция текстовых пластов дополняется или заменяется горизонтальной логикой развёртывания сегментов текста.

Литература

1. Браудо И. Об органной и клавишной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.
2. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV – XVIII веков. Дис. ... канд. искусствоведения.- М., 1994. – На правах рукописи.
3. Домбраускене Г. Метатекст протестантского хорала в пространстве музыкальной культуры: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2004. – 23 с.

4. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): Дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1990. – На правах рукописи.
5. Лобанова М. Западноевропейское барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М: Музыка, 1994. – 320 с.
6. Лотман Ю. Избранные статьи. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 480 с.
7. Любовский Н. Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1989. – На правах рукописи.
8. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): Дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1980.