

Смысловые оппозиции бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко (к проблеме возвышенного и земного)

Важнейшим элементом картины барочного мира является антиномия макро-и микрокосмоса, возвышенного и земного, стороны которой образуют сложную диалектику¹. Вместе с тем, целокупность барочного мира покоится на “теокосмизме” (Е. Магницкая), утверждающем центральное положение Бога в мире. В этой связи, ценность возвышенного во многом обусловлена трансцендентной сущностью миропостижения. При этом, возвышенное синкретично с внеличным, божественным, а земное с - зарождающимся индивидуальным творческим началом.

Гуманистическая концепция мироздания находит отражение в различных музыкальных жанрах и формах барокко, которые воссоздают внутреннее единство мира в его небесной (возвышенной) и земной иерархии. Характер взаимосвязи человека барокко с миром определяется, с одной стороны “единством человеческого духа и космоса, с другой - космическим сочувствием несовершенному, негармоничному роду человеческому, раздираемому трагическими противоречиями” [6, с. 113]. Макрокосмос (Вселенная) и микрокосмос (мир человеческих страстей), образующие оппозицию, регламентированы в музыкальном пространстве и связаны с движением вверх и вниз. В этой связи, уникальным, ставшим своеобразной эмблемой барокко, явился феномен бассо-остинато. Вариации на basso ostinato воссоздают пространственно детерминированную модель неизменное (остинатный пласт) - изменяющееся (над-остинатный пласт), Вечное - бренное. Исследование художественной специфики текстовой модели бассо-остинатных жанров даёт возможность приблизиться к загадке барочного миропостижения.

¹ Тожество целого и единичного пронизывает все сферы культуры барокко. Открытие телескопа и микроскопа позволило учёным обнаружить родство макро-и микрокосмоса. Идея единства макро-и микромира лежит в основе “Монадологии” Лейбница. Появляются труды, в которых проводятся аналогии между общими законами Вселенной и музыки. Этой проблеме посвящены “Универсальная гармония” М. Мерсена и “Musurgia universalls” А. Кирхера.

Типологической чертой пассакалии, чаконы, гарунда и фолии, которые образовали род бассо-остинатных жанров, является смысловая полифония одновременно звучащих, но различных по интонационному наполнению, логике и траектории движения пластов. Нижний пласт обращает на себя внимание рельефностью, лексической определённой и чёткостью структурных границ темы. Интонационная лексика тем *basso ostinato* И.-С. Баха, А. Корелли, Г. И.-Ф. Бибера, И.-Г. Шмельцера, Г. Пёрселла, Д. Букстехуде, И.-К. Керля, У. Корбетта, И. Фишера, Г. Пёрселла, Г. Муффата и др. опирается на широко известные в интонационном “словаре” барокко риторические фигуры-лексемы с закреплёнными предметно-образными значениями. Приоритетными являются *catabasis* (нисхождение) и *passus duriusculus* (жестковатый ход), близкие по трагической семантике, сформировавшиеся в тесной связи с вокально-хоровой культурой Средневековья и Возрождения. Мигрируя из текста в текст, включаясь в тему *basso ostinato*, они несут доступную информацию канонизированной музыкальной культуры предшествующих барокко эпох.

Для верхнего интонационно-лексического пласта, напротив, характерны интонационная неконкретность, фигурационность и секвенцирование. Информация, которую несёт в себе этот сегмент текста, существенно отличается от той, которая содержится в пласте *basso ostinato*. Общие формы движения над-остинатного пласта, на наш взгляд, обладают наибольшей потенциальной возможностью в воплощении эмоции, аффекта, образов движения, а также суггестивных параметров содержания. Взаимоотношения между остинатным и над-остинатным пластами выстраиваются как стороны постоянной в своём пространственно-временном воплощении оппозиции². Такая текстовая модель обуславливает ёмкость содержания, рождает представление о многозначности художественного смысла.

Интонационно-лексические пласты соотносятся по образу антитезы “*порядок - свобода*”. *Basso ostinato* упорядочивает свободное заполнение

² Не случайно и этимология понятия “оппозиция” восходит к латинскому “*oppositio*”, где суффикс, производный от “*orropage*”, означает “противопоставлять”, а префикс образован от “*ponere*” – “ставить, класть” [9, с. 214].

пространства верхними голосами, которые, в свою очередь, вносят элемент детализации тематического рельефа. Такая дифференциация музыкального пространства, приводит не к его размежеванию, а вызывает интеграцию и даёт системно-целостное представление о движении в мыслимом пространстве.

Оппозиция неизменного и изменяющегося, статического и динамического в басса-остинатных жанрах связана с барочными представлениями о времени, как о совмещении различных по своему значению процессов. Точно повторяющаяся интонационная формула *basso ostinato*, подобно “маятнику”, отсчитывает равные доли в течение музыкального времени. При этом, не происходит “измерения изменений” [1, с. 345], а, следовательно, и минимально ощущение течения времени. Неизменно возвращающаяся тема баса воплощает в себе средневековое представление о движении по горизонтали, которое мыслилось как движение по кругу. Эсхатологизм средневековой картины мира отрицал существование движения во времени. Не случайно одной из самых важных эмблем того времени была фигура круга. Круг и сфера, как известно, символизировали божественное начало, совершенство, всеобщий космический закон. Пласт *basso ostinato* олицетворяет собой идею Вечного.

Над-остинатный пласт напротив “перебирает” различные виды движения, основой которых является постоянное интонационное варьирование. Он вобрал в себя всевозможные достижения концертирующего стиля, оперы и импровизационных жанров устной традиции барокко, выразившиеся в расцвете мелизматики, моторики и пассажной техники. Для него актуальны быстротечность и изменчивость, аффектированность и динамика, характерные для мира иллюзорного, для движений человеческой души. Барочная концепция динамизма выдвигает на первый план движение эмоций-аффектов. Интонационная изменчивость, обновляемость входящих в состав над-остинатного пласта инструментальных клише, олицетворяют быстротечность ускользающих мгновений земного бытия.

Сферы *покоя* (*basso ostinato*) и *движения* (над-остинатный пласт) противопоставлены друг другу как разные полюса пространства. Чем более изо-

лированы они друг от друга, тем сильнее напряжение, возникающее от их сопоставления. Накопление напряжения, динамика бассо-остинатных жанров “питаются” обострением взаимоотношений между “оппонентами” оппозиции. А поскольку идея оппозиций - инвариантное свойство остинатных жанров, то возникновение многочисленных вариантов соотношения “верха” и “низа” тяготеет к бесконечности.

Непрерывность интонационного развёртывания в остинатных жанрах рождает обратную тенденцию к его свёртыванию. Возникает оппозиция *торможения и движения*. Идея их противопоставления в остинатных жанрах выражена сквозь призму барочного понимания движения как искусственно созданного и иллюзорного. Она воплощается через сопоставление двух различных взглядов на мир: с позиций “старого” и “нового”. Статичность ренессансной полифонии и динамичность тонально-гармонического мышления, представленные разными пространственными “срезами”, сведены воедино в бассо-остинатных жанрах. Они создают эффект выдумки, причуды - столь свойственных барокко.

Тема является “словесным тезисом”, замещающим собой целое понятие и доступным для остальных голосов фактуры. Над-остинатный пласт менее логически мотивирован. Для него характерна кажущаяся фрагментарность, хаотичность. Он свободен от жёсткого структурирования и в этом не нуждается, так как тема для “обсуждения” неоднократно напоминает в басу. Верхнему пласту не вменяется в обязанность повторять её или “пересказывать”. По названным здесь признакам подобное противопоставление тяготеет к оппозиции “*внешняя речь*” - “*внутренняя речь*” (по В. Гумбольду).

Рассогласованность пластов проявляется и на уровне темброво-регистра, тонального и тематического развёртывания. Разная логика развития пластов, “размывание” регулярных цезур на грани повторений темы редкими и нерегулярными “знаками препинания” в верхнем пласте свидетельствуют о постоянно действующей оппозиции “*дискретное – слитное*”, “остинатности и переменности” (С. Скребков). На макроучастках формы вариаций на *basso ostinato* оппозиция дискретности и слитности проявляется в структурном

движимом, изменяющегося в неизменном созвучны барочному противопоставлению земного и возвышенного, телесного и духовного. Так в сонете барочного поэта А. Грифиуса “Вечер” передаётся состояние бодрствования человеческой души “над сном усталой плоти” [цит. по: 8, с. 22].

В момент восприятия *basso ostinato* открывается другая оппозиция “повторение – обновление”. Эмоционально-образное становление темы происходит от начала и до конца произведения. Постоянное обновление оценки повторяемой информации формирует эффект “приращения информации” или “углубления восприятия” (Ю. Лотман). Кроме того, повторность в остинатных жанрах соотносится с повторяемостью событий в ритуале или медитации. При этом действует принцип “психологического параллелизма”. Он направлен на продление состояния самоуглублённости и, тем самым, усиления его самооценности.

Вариации на *basso ostinato*, в которых традиционно излагаются бассо-остинатные жанры, относят к открытому тексту. Его звучание может быть начато и остановлено на любом сегменте. И если *начальное* проведение темы связано с моделированием *причины*, а *конечное* - с признаком *цели*, то вариации на остинатный бас следует отнести к текстам, в которых начало и конец, причина и цель слиты в “*первопричине*”. При этом тема *basso ostinato* не влечёт за собой переход к действию. Каждое её проведение как бы освящено знанием конца, открывающего путь в Вечность. “Безграничность” вариаций на *basso ostinato* подобна барочному представлению о безграничности Мира.

Музыкальная информация передаётся в бассо-остинатных жанрах сразу по двум каналам: логическому и эмоциональному. Она направлена как к сознанию, так и к подсознанию. Минимальное количество “слов”, следующих в строгом порядке, уподобляет нижний пласт рациональному бесстрастному речению. Детализация верхнего пласта, требующая широких пространств для разворачивания оценки нижнего, характерна для эмоционально окрашенной “реактивной” речи. Оппозиция *интеллектуального* и *эмоционального* взаимосвязана в данном случае с другими парами оппозиций “*общее – частное*” и “*внеличное – личное*”.

Эмоциональный настрой, индивидуальное чувствование, представленные в над-остинатном пласте, неразрывно связаны с *всеобщим*, “диктуемым” линией *basso ostinato*. Эта связь естественна и органична, ибо все ценностные установки определяются традициями. Они вошли в тему остинатных жанров в виде коллективного опыта. Его написание подчинено соответствию, подобию риторических фигур: “слову” – идее, установленным свыше внеположенным музыке источником. Верхние голоса, имеющие импровизационную природу, являют собой творческую свободу в жанрах *basso ostinato*. Таким образом, принцип *заданности* и принцип *импровизационности* взаимодополняют друг друга.

Вместе с тем, внутри темы *basso ostinato* в процессе эволюции складываются оппозиции *общего – частного*, *чужого – своего*, которые в вариациях на *basso ostinato*, выполняют важную коммуникативную функцию. Она заключается в стремлении темы без отрыва от общеизвестных грамматических и лексических норм, сложившихся в виде доступной и понятной всем музыкальной информации, подключить новый её источник. Поскольку интонационная лексика темы *basso ostinato* не принадлежит одному срезу культуры, а является “памятью” предшествующих барокко эпох, её смысловые потенции намного шире, чем их конкретная реализация в произведении. Эти факторы способствовали пролонгированию культовой семантики в темах. Её приметами являются линейный тип изложения и фоническая идея хорового звучания, а также предельная интонационная обобщённость с весомостью каждого тона. Эти качества, по мнению музыковедов (Н. Любовский), тесными узами связаны с хоралом и направлены на создание эффекта соборности³. Такие “речевые обороты” вошли в бассо-остинатные жанры в виде “готовых”, отшлифованных временем мнемонических фигур и выполняли номинатив-

³ Темы *basso ostinato* имеют много общего с протестантским хоралом. Нисходящий и восходящий мелодические обороты в объёме чистой кварты явились инвариантом темы протестантского хорала. За ними закрепились значение гимничности и жизнеутверждения. В таком виде тема хорала сложилась в метатекст, транслирующий “память жанра” и концентрирующий в себе “весь комплекс смыслов” [3, с. 19]. Движение этого метатекста в пространстве музыкальной культуры западноевропейского барокко привело к процессу взаимодействия с разнообразными жанрами и формами, в том числе, и с темами бассо-остинато.

ную функцию мотива-символа⁴. Социокультурная функция такого рода текста, по мнению Ю. Лотмана, проявляется в установлении контакта между аудиторией и культурной традицией.

Отшлифованная музыкальной практикой в процессе многократного повторения, тема была зафиксирована и обрела стабильный объём музыкальной информации. Ситуация соответствия темы лексеме при отсутствии какой-либо детализации или “словесного” украшения уподобляют её *естественной речи* в противовес ораторской - *искусственной*. При этом сами контекстные условия, связанные с техническими и исполнительскими возможностями инструментов, никак не модифицировали ни внешний, ни внутренний облик темы, а подчёркивали её статус и соответствовали ему. Не случайно такого рода темы наблюдаются, например, и в Пассакалии для скрипки соло Бибера, и в клавирной Чаконе f-moll Фишера, и в инструментальных фрагментах опер или музыки к спектаклю как, например, “Балете птиц” из “Королевы Фей” Пёрселла.

Вероятно, аналогичные процессы характерны для любых опирающихся на каноны видов искусства, в которых сходные, по выражению Ю. Лотмана, “...элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой ёмкостью” [5, с. 240]. Принцип заданности, с опорой на точно выверенный конкретный интонационный материал, свидетельствует о предельной затушёванности “авторского голоса”. Его роль в большей степени связана с выбором определённой эмоциональной установки – конкретной формулы-модуса [2, с. 78]. Раз и навсегда найденная мигрирующая интонационная формула входит в тему остинатных жанров как относительно *автономный анонимный канонизированный художественный текст*. Проводя немusикальную идею в собственно музыкальной среде, она выступает в роли ретранслятора “чужого” художественного мира с его конкретными пространственно-временными параметрами. Это *другое слово* по сути является контекстом для *авторского слова*. Устанавливается система отноше-

⁴ 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” (Ю.Лотман) в пределах западноевропейской композиторской культуры.

ний в виде прямой и обратной связи между *чужим* и *своим*, направленная на постижение места *чужого* в контексте *своего* и наоборот. Подобное противостояние в эпоху барокко, вероятно, объясняется с позиций художественных устремлений эпохи. Они, по словам исследователей, раскрываются в “...нахождении типичного как выражения общего через осознание своего, личного как выражение индивидуального” [7, с. 110].

Вместе с тем, речевой оборот, или лексема в темах становится моделью для интонационной обработки с целью переосмысления. Незначительная вариативность риторической фигуры начинает процесс “текстотворчества” (Ю. Лотман). Как отмечают музыковеды, для барокко характерно опосредованное отношение к знаку. При этом вариант знака-интонации, выступает в качестве его эквивалента и “даёт ассоциации по сходству или по смежности (косвенная связь)” [2, с. 79]. В таких темах лексема выступает в качестве интерпретируемой художественной модели. Подобный процесс, по-видимому, открывает путь для творческого моделирования. Здесь фигуры-символы теряют присущую им однозначность и начинают “...строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания” [5, с. 245]. Авторская позиция наиболее отчётливо прослеживается в темах инструментальных концертов, например, Adagio Концерта для клавира и струнного оркестра d-moll Баха, Largo Концерта для скрипки, струнных и чембало g-moll Вивальди, Сонаты “Follia” для скрипки и basso continuo Корелли и других сочинений барокко.

Если в оstinатных жанрах с “заимствованными” темами-лексемами отношения *чужого* и *своего* складываются между линией basso ostinato и над-остинатным пластом, то в произведениях с “оригинальными” темами они становятся, вероятно, гораздо шире. Лексемы как устойчивые семантические структуры служат в таких темах “канвой” для выявления авторского почерка. Теперь внутри темы формируется ситуация взаимоотношения *чужого* и *своего*, как бы ни было упорядочено последнее.

Типологической особенностью жанров basso ostinato является изначальная расчленённость на два типа текстовых пластов. Один, используя конкретно-интонационные стереотипы, тяготеющие к предметно-смысловой

структуре образа, представляет абстрактно-логический вид познания человеком реальности. Другой, - через включение альтернативных видов тематизма передаёт чувственно-эмоциональный, суггестивный способ познания мира.

Специфика отношения интонационно-лексических пластов внутри жанров *basso ostinato* состоит в том, что они соединены в целое, но наделены разной пространственно-временной характеристикой. Оппозиция “*мир образный – мир эмоциональный*” является родовым признаком рассматриваемых бассо-остинатных жанров. В музыке барокко *старое* и *новое* приводились к равновесию, ибо, человек в то время обладал *самосознанием*, которое, тем не менее, было подчинено *общему*. В остинатных жанрах рациональные представления о долженствовании, выраженные через *basso ostinato*, задают направление реальной воле каждого и определяют сущее. При этом сохраняется и противопоставление более устойчивой и предопределённой в плане выражения и содержания темы строго нерегламентированному мелодико-фигурационному тематизму над-остинатного пласта. Здесь и в синхронии, и в диахронии происходит активизация отношений *авторского* к “трансплантированному” смысловому объекту - *теме*. Общая и частная информация не отграничены друг от друга. Они сосуществуют, причём, *общее* неразрывно связано с *прошлым*, а *индивидуальное* – с *настоящим* и *будущим*. При этом *прошлое* не перестаёт быть актуальным, оно не менее значимо в остинатных жанрах, чем настоящее. Через оппозицию “*прошлое – настоящее*” даётся точка зрения на мир, осуществляется попытка осмыслить прошлое, понять настоящее и таким образом осознать своё место в мире. Эта оппозиция фокусирует в себе особенности целой эпохи, эпохи барокко. Она знаменует собой перелом в музыкальной культуре, требующий повышенного внимания к вопросам связи или разрыва с прошлым. Ответы на эти вопросы, по мнению М. Лобановой, определяют “...внутреннюю логику культуры, конкретную художественную позицию, стилевое и композиционное решение” [4, с. 26].

Художественный текст остинатных жанров предстаёт перед нами в виде сложного феномена, хранящего информацию не на одном языке. Об этом свидетельствует “кодирующая система”, организованная иерархически,

где реконструкция одного из её уровней не гарантирует понимания другого. При этом, каждый из смысловых сегментов текста организован по-своему и не предполагает перевода из одной системы в другую. Вероятно, на уровне восприятия происходит анализ обоих уровней, а затем их сравнение. Отношение между двумя далеко отстоящими друг от друга элементами в риторике называется *tertium comparationes*, то есть третья вещь, служащая для сравнения двух других. Отражаясь друг в друге, оба пласта порождают *новое соотношение*, так как способность вступать во взаимоотношения порождает новый смысл (приём перекодировки).

Итак, оппозиция “*мир предметный - мир эмоциональный*”, “*изобразительное – выразительное*” рождает категорию *отношения* (М. Бахтин), или *напряжения* (Б. Асафьев, М. Арановский). Реализация художественных возможностей в жанрах *basso ostinato* подчинена общей схеме “*интонация – отношение – процесс*” (М. Арановский). С одной стороны, возникает *понятийная* и *эмоциональная* многозначность, ибо здесь есть не только само явление, но и его оценка. *Образ мира* в оstinатных жанрах предстаёт в единстве *динамики* и *статики*. С другой стороны, - обобщение следует из наложения мыслительного процесса на эмоциональный. Сосуществование логического и чувственного элементов в рассматриваемых жанрах моделирует особый тип ориентации человека в окружающем его мире. Внутренняя модель мира в них включает в себя *оппозицию разума и чувств*, создавая эффект двоичности и процессуальности бытия. *Мир мысли* и *мир чувства* - каждый по-своему осознаёт основополагающие свойства бытия. При этом в бассо-остинатных жанрах происходит поиск модификации через проникновение эмоционального в рациональное и наоборот. Устанавливается модель “*личность – мир*”, устремлённая к позиции “*личность – вселенная*”. Таким образом *земное* и *возвышенное*, как стороны оппозиции приводятся в равновесие в музыкальной культуре барокко.

Литература.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Бауэр С. К вопросу о модальности как категории музыкального мышления: Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1996. – На правах рукописи.
3. Домбраускене Г. Метатекст протестантского хора в пространстве музыкальной культуры: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2004. – 23 с.
4. Лобанова М. Западноевропейское барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320.
5. Лотман Ю. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. - 480 с.
6. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса // РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – 194 с.
7. Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992. – На правах рукописи.
8. Эскина Н. Эпохи истории музыки. – Самара, 1994. – 115 с.
9. Этимологический словарь русского языка / Сост. Н. М. Шанский, Т. А. Боброва. – М., 1994.