

Специфика конструктивно-смысловой модели бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко.

В истории культуры музыка барокко представляет собой огромную область исполнительской практики, запечатлённой в музыкальных текстах. Однако до сих пор они хранят многочисленные загадки для исполнителей, музыковедов, искусствоведов. Так, некоторые музыкальные тексты барокко, например, органное сочинение Шютца не сохранились, не были найдены. Но и дошедшие до нас тексты содержат немало вопросов и нуждаются в дешифровке. Таковы старинные уртексты инструментальной полифонической музыки. Они представляют собой особую сферу музыкально-образного мышления эпохи барокко. Их образность ярка, но фрагментарна, неуловима и формируется в *процессе движения*. Образы предметного мира в инструментальной музыке неразрывно связаны с эмоцией: не случайно Т. Ливанова назвала их “образами-эмоциями”. Они не связаны непосредственно ни с литературной, ни со сценической программой, поэтому часто сложно бывает определить содержание каждой композиционной единицы: мотива, фразы или периода. Тем не менее, музыковеды отмечают в образном строе музыки барокко одинаково высокий уровень *эмоции, изобразительности и символики* [10].

Как известно, во многих сочинениях инструментальной музыки XVII-XVIII веков отсутствуют исполнительские указания динамики, темпа, артикуляции. По этой причине долгое время существовала практика создания нескольких редакторских версий на основе авторского уртекста. В подобных сочинениях сложно обозначить границу между редакторской и авторской версиями. Однако мобильность или вариативность барочного музыкального текста не единственная сложность на пути его расшифровки. Образный мир музыкального стиля барокко труден, и одновременно, притягателен для постижения, поскольку аккумулирует в себе драматическую напряжённость мироощущения. Одной из важнейших особенностей музыкального

мышления барокко является одновременное сосуществование в каждом явлении противоположных по сути принципов мышления, музыкальных стилей. Исследователи определяли суть этого феномена понятиями «антитетичность» (М. Лобанова), «контрапункт стилей» (Д. Лихачёв), «диалог двух культур» (Т. Ливанова), «нервный узел истории» (Н. И. Конрад). В музыкальном мире барокко причудливо скрещиваются достижения предшествующего *вокально-хорового* и *нового инструментального концертирующего* стилей. Одним из критериев инвариантного (авторского) содержания текста, на наш взгляд, является анализ интонационной лексики, наполняющей старинный уртекст или, иначе, семантический анализ. Именно он определяет образную специфику текста, на основе которой возможно грамотно и адекватно выстроить исполнительскую интерпретацию.

Ярким примером сложного и объёмного интонационно-лексического наполнения являются музыкальные тексты старинных жанров пассакалии, чаканы, граунда и фолии, лежащие в русле одной традиции *basso ostinato*. Нельзя не отметить стойкий интерес в отечественном и зарубежном музыкознании к текстам, основанным на структуре и форме *basso ostinato*. Однако академический взгляд на такие тексты отслеживал лишь отдельные стороны явления в строго очерченных возможностях грамматического и синтаксического подходов границах. При этом теоретическое музыкознание отдаёт явное предпочтение текстам гомофонной музыки. На сегодняшний день отсутствуют исследования текстов бассо-остинатных жанров с позиций содержания, до сих пор не выявлены формирующие их смысловые структуры.

Структурно-грамматическая модель текстов бассо-остинатных жанров вплоть до настоящего времени остаётся неизменной и заключается в оппозиции повторяющегося одноголосного нижнего пласта и обновляющегося верхнего. Типологической чертой является полифония одновременно звучащих, но различных по интонационному наполнению и

текстовой организации лексических пластов. Их семантическая оппозиция предполагает противоположное артикуляционное “прочтение” в момент исполнения, что обуславливает ёмкость музыкального содержания и рождает представление о многозначности художественного смысла.

Семантический анализ текстов *basso ostinato* И. С. Баха, Г. И. Ф. Бибера, Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделя, А. Вивальди, К. И. Керля, А. Корелли, И. Пахельбеля, Г. Пёрселла, и др. продемонстрировал разнообразие интонационно-лексического содержания пластов. *Нижний* представлен неизменной интонационно-формульной темой с закреплёнными внетекстовыми предметно-образными значениями. В её состав вошли *два вида лексики*, широко распространённой в эпоху барокко. К первому относятся *риторические фигуры*. Приоритетное значение принадлежит фигурам *catabasis* (нисхождение), *passus duriusculus* (жестковатый ход). В основе *catabasis* лежит фригийский тетрахорд, отшлифованный в вокально-хоровых жанрах Средневековья и Возрождения. *Passus duriusculus* образует его хроматический вариант, который сформировался в оперной арии *lamento*. Обе фигуры в музыкальной культуре барокко были связаны с представлениями о передвижении в мыслимом пространстве и в инструментальной музыке символизировали предопределённость, высший всеобщий нравственный закон, довлеющий над индивидуальными волями и самолюбиями и фиксировали внутреннее горестное и подавленное эмоциональное состояние. Смысловой диапазон темы *basso ostinato* расширяли и обогащали другие фигуры-лексемы. Они выступали на паритетных правах либо дополняли ведущие базовые *catabasis* и *passus duriusculus* и оттеняли их в русле трагической семантики. К ним относятся *anabasis* (восхождение), *saltus duriusculus* (жестковатый скачок), *exclamatio* (возглас), *lamento* (интонация плача) и др.

Ко второму типу лексики, включающейся в темы *basso ostinato*, относятся *танцевальные ритмоинтонационные структуры* “*дактилического шага*” и *сарабанды*. Ритмоформула, получившая в старинных трактатах XVI

века название “дактилического шага”, воспроизводит в темах *basso ostinato* пластику галантной и мягкой манеры. Ритмоформула сарабанды как устойчивая и самостоятельная смысловая структура привносит в темы состояния, сложившиеся в контексте траурного шествия.

Оба вида лексики выступают в роли общезначимых интонационных оборотов, сформировавшихся в дотекстовой стадии и вошедших в музыкально-лексический “словарь” барокко. В темах *basso ostinato* в инструментальной музыке западноевропейского барокко они претерпевали контекстные преобразования. Их “регуляторами” служили незнаковые и знаковые элементы музыкального текста: темп, динамика, артикуляция, лад.

Обратимся к некоторым примерам, в которых фигуры *catabasis* и *passus duriusculus* - наиболее часто встречающиеся в бассо-остинатных темах - преобразуются посредством взаимодействия с другой лексикой и условиями музыкального контекста. Так, например, в теме Чаконны Т. Витали для скрипки и *sembalo* (примеры № 1) мы наблюдаем фигуру *catabasis*, с её типичной ритмической однородностью тонов, не дробящихся на мотивы. Эти качества формируют эффект статичности восприятия темы.

В кратких линейных темах “уменьшение” заполняющих такт цельных длительностей приводит к их “оживлению”, актуализации в них танцевального или двигательного начала. Так, например, в краткой двухтактной теме Пассакалии для скрипки *solo* австрийского композитора Г. И.–Ф. Бибера (пример № 5) ритмическая структура равномерно чередующихся четвертей делает рельефным “ритм шага”. Тоны, пульсирующие четвертями, в отличие от пролонгированных (призванных как бы “останавливать” течение времени звуков) артикуляционно заостряют трагизм звучания фригийского тетрахорда, и через “биение, пульс времени” проводят барочную идею быстротечности, бренности земного бытия.

Обращает на себя внимание *совмещение* внутри темы *basso ostinato* лексики *ладового* и *пластического* происхождения. При этом меняется форма обеих лексем, но их сочетание носит устойчивый характер. Именно в

этом виде они мигрируют из текста в текст, а их соотношение приобретает различные варианты. Например, в теме Трио-сонаты № 6 Г. Пёрселла (пример № 6) обнаруживается совмещение фигуры *catabasis*, несущей трагический смысл, с “ритмоформулой дактилического шага”, репрезентирующей пластику мягкой галантной манеры шага. Тема становится многоплановой не только синтаксически. Ситуация взаимодействия лексем даёт эффект совмещения противоположных, разнонаправленных художественных смыслов в теме.

В сочетаниях различных смысловых значений возможны парадоксы. Ритмоформула сарабанды (в уменьшении) сочетается с фригийским тетрахордом в теме Чаконы Люлли (пример № 8). Такое сочетание традиционно даёт ярко выраженный трагический эффект. Однако контекстные условия (мажор, вариантный повтор первого четырёхтакта, ритмоформула в уменьшении) создают облегчённый вариант, близкий мягкой и пластичной сицилиане.

Необходимо отметить отдельно лексическую форму, в которой фригийский тетрахорд оформлен в танцевальную ритмоструктуру, *развёрнутую* до масштаба темы. С этой точки зрения интересна тема клавирной Чаконы а *moll* Фишера (пример № 7). Тему характеризует линейное совмещение двух противоположных по смыслу лексем. Четырёхкратный повтор ритмоформулы в пределах различных ладовых ступеней фригийского тетрахорда обеспечивает жанровую танцевальную определённость.

Одна из наиболее интересных лексических форм – *catabasis*’а связана с *орнаментацией*. Примером полной орнаментации однородных мотивов внутри темы является *basso ostinato* из II части Концерта а *moll* для двух скрипок Вивальди (пример № 9). Здесь осуществляются октавные переносы тонов, образующих слой фригийского тетрахорда “d – c – b – a”. Характерное для фигуры *catabasis* линейное звуковое пространство “разорвано” паузами. В результате в краткой и незамкнутой кадансом теме формируются мотивы, расширяющие её внутренний объём. При этом, мотивы формируют

секвентную линию. Происходит синтаксический рост темы изнутри. Пышный придворный танец-шествие в условиях медленного темпа актуализирует в теме торжественность и величие. “Украшенное” риторическими приёмами “изречение” становится более убедительным.

Примером яркого и объёмного фактурного оформления лексемы *catabasis* является тема Чаконь G dur для клавира Генделя (пример № 10). В теме лексема *catabasis* в ритме сарабанды усилена регистровыми переборами тонов, значительно расширяющими границы очерченного лексемой музыкального пространства. На это нацелен и орнаментированный каданс, который занимает почти половину темы (т. 5 – т. 8, т. 13- т. 16). Посредством синтеза орнаментированных лексем (ладовой и пластической) в полной мере представлена театральная традиция танца, связанная с атмосферой праздничной пышной декоративности.

Обратимся к темам, в основе которых лежит фигура *passus duriusculus*. Их большая часть характеризуется *объёмным изложением* и витиеватым графическим рисунком. Линейный нисходящий контур таких тем расслаивается различными контекстными способами: например, прерыванием движения фигуры *passus duriusculus* противоположно направленными скачками (пример № 13). В теме пассакалии Вивальди опорный слой “шествует” по звукам хроматической лексемы, а орнаментальный “дублирует” его в сексту через временной интервал. В результате возникает эффект “эхо”, создаётся впечатление объёмного многоплоскостного звучания одноголосной линии.

Образование новых лексических форм в хроматических темах *basso ostinato* проходит в условиях насыщения мелодической ткани противоположными базовой фигуре интонационными движениями. Возникает расслоение темы на опорный (в виде фигуры *passus duriusculus*) и лексически нейтральный слои. Между опорным и неопорным слоями образуется противопоставление “переднего плана” и “дальнего плана”. В тему

проникает напряжение, подчёркивающее эмоционально-экспрессивное начало.

Хроматические темы *basso ostinato*, входящие в контекст различных инструментальных произведений, начинают насыщаться лексикой, вступающей во взаимодействия с базовой для них лексемой.

Среди лексем, включающихся в состав хроматических тем, выделяется *saltus duriusculus*. В составе фигуры *passus duriusculus*, она традиционно образовывала сцепление с *интонацией вздоха*, неизменным атрибутом арии “жалобы”. Так, например, она наблюдается в темах *Largo* из Концерта *g moll* Вивальди и в вокально-хоровых и оперных произведениях Пёрселла. В большинстве образцов лексема входит внутрь “базовой” и эмоционально “подпитывает” её. Таким же образом она включена в сложные по лексическому составу темы, например, в тему *Adagio* клавирного концерта *d moll* Баха (пример № 14). Интересно, что стабильная интонационная формула *saltus duriusculus* в различном контексте всякий раз “высвечивает” в нём новые смысловые оттенки, как, например, это происходит в адекватных по интонационной лексике, темах *Largo* из Концерта *g moll* для скрипки и *basso continuo* Вивальди и *Adagio* из Концерта *d moll* для клавира и *basso continuo* Баха.

В теме *Largo* из Концерта А. Вивальди (пример № 13) фигура *saltus duriusculus* пытается приостановить неумолимое нисходящее движение *passus duriusculus*. “Вплетаясь” в хроматический ход и участвуя в секвенцировании, фигура *saltus duriusculus* совместно с интонации *lamento* (*fis* – *f*, *e* – *es*) подчиняется общей эмоциональной установке *passus duriusculus*, привнося в неё заряд экспрессии и подчёркивая потенциально заложенное в ней напряжение. Детализируя тему, расширяя её смысловое поле дополнительными оттенками, лексемы подчёркивают связь близких значений. Ровный ритм восьмых создаёт эффект “неуверенного шага”, посредством которого передаётся состояние эмоциональной подавленности.

С первых же тактов темы Adagio из клавирного концерта d moll Баха (т. 1, т. 2 примера № 14) *figura saltus duriusculus* противостоит интонационному восхождению. Благодаря ей в теме возникают новые смысловые акценты. На первый план выходит ситуация внутреннего противоречия интонационной энергии устремления и пассивного “падения”. “Жестковатый скачок” образует горизонтальное последовательное сцепление с интонацией *lamento* (т. 2 *d - es*).

С середины темы (т. 6 - т. 9) контекстная ситуация меняется и лексемы вступают в иные взаимоотношения. В ситуации неизменного повтора фигура *saltus duriusculus* противостоит секвентно восходящим звеньям интонации *lamento*. При этом происходит усиление противоречия значений жалобы (*lamento*) и неумолимости, неотвратимости (*saltus duriusculus*). Паузы создают в линейной теме эффект длащегося времени и пространства, благодаря которым возникает впечатление пространственной многоплановости.

Особый художественный эффект возникает при включении пауз в звуковую материю темы. Выполняя синтаксическую функцию, паузы логически дифференцируют и упорядочивают звуковое пространство тем. Они выделяют ключевые, важные по смыслу моменты, акцентируют их слуховое восприятие. Так, например, в теме Adagio клавирного концерта d moll Баха (пример № 14) паузами “размечены” экспозиционный, срединный и заключительный этапы её изложения.

Как показывает музыкальный материал, подавляющее большинство хроматических тем объединяют минорная окраска и нисходящее мелодическое движение. Эти черты являются важнейшими факторами в формировании эмоционально выразительного наполнения фигур в хроматических темах. Они становятся типологическими признаками тем *basso ostinato*.

Не менее важной формой смыслообразования в хроматических темах является восходящая направленность мелодического движения,

наблюдаемая нами в темах с ведущей лексемой *passus duriusculus* в обращении (пример № 15).

Нисхождение с нижним звуком-притяжением, к которому стремится интонирующий голос, всегда является естественным спадом напряжения и обретением покоя. Восходящая интонация представляет волевое усилие, порыв. Вот, вероятно, почему восходящие темы пассакалий и некоторых чакон, где бы они ни звучали (в вокальной или инструментальной музыке), отмечаются повышенной патетикой. Несомненно, фигура *passus duriusculus* в обращении представляется белее аффектированной, нежели её нисходящий прототип.

Итак, интонационная лексика тематизма *basso ostinato* имеет многообразные лексические формы. Несмотря на то, что темы опираются на интонационные стереотипы ладового и пластического происхождения, необходимо констатировать отсутствие жёстких канонов. Образование новых лексических форм внутри одноголосной темы подчинено принципу отбора, вариантного преобразования и взаимодействия накопленных в лексическом словаре барокко интонационных стереотипов. Наблюдения над ними дают возможность проникнуть в образный мир отдалённых от нас во времени полифонических инструментальных произведений барокко.

Верхний лексический пласт, или, иначе, над-остинатный пласт, в противовес нижнему интонационно формульному пласту не столь жёстко интонационно регламентирован. Он впитал в себя самые разнообразные интонационные идеи. Тем не менее, в его смыслообразовании участвуют два противоположных вида интонационной лексики: *формульного фигурационного типа*. При этом, как оказалось, оба обладают свойствами стереотипов. Рассмотрим каждый из них поочерёдно.

Первый вид представлен *интонационной лексикой формульного типа*. В процессе его анализа в многочисленных образцах бассо-остинатных жанров были обнаружены риторические фигуры, мигрирующие из темы *basso ostinato* (*catabasis*, *lamento*, *saltus duriusculus* и др.) и лексика,

заимствованная из лексического “словаря” барокко (интонация фанфары, интонационная формула “золотого хода валторн”, интонационный стереотип “развёрнутой флейтовой трели” и др.). Однако лексика с исходными внетекстовыми значениями подчиняется здесь законам организации орнаментального текста. Общий механизм структурного преобразования интонационных формул определяется их включением в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания нерасчлененного множества структурных элементов. Интонационные формулы теряют изначально свойственные им качества: образную предметность и целостность. Художественным результатом становится эффект вынесения на поверхность и усиления динамики процессуальности. Последняя, по нашим наблюдениям, служит способом выражения экспрессии, разнообразных видов аффектов. Учитывая регламент выступления, остановимся на некоторых наиболее ярких музыкальных примерах.

Одной из распространённых интонационных формул, мигрирующих в над-остинатный пласт из басса-остинатного пласта, является *интонация lamento*. Как показал анализ музыкального материала, она входит в состав многих интонационно развитых тем пассакалий, чакон и граундов в качестве смыслового сегмента текста. Обращают на себя внимание её краткость и чёткость структурной организации, которые гарантируют узнаваемость её в процессе миграции при перенесении в иной контекст. При этом жёсткость структуры не препятствует многообразию её модификаций. Неизменно стабильной остаётся коренное свойство интонации - хореическая основа, при нешироких интервальных последованиях её составляющих. Оно обеспечивает узнаваемость интонационной формулы и сохраняет за ней эмотивную семантику.

Так, например, в Largo из Концерта для скрипки g moll А. Вивальди лексема *lamento* мигрирует из темы *basso ostinato* в над-остинатный пласт второй вариации. Она вычленяется из лексемы *passus duriusculus*, в которую

была включена (пример № 13 – т. 2, т. 3), и становится автономной лексической единицей, на основе которой образуются орнаментальные фигуры (пример № 113). При этом интонация *lamento* ритмически дробится и вплетается в репетиции неизменного - начального в каждой орнаментальной фигуре звука. Она утрачивает свою замкнутость и включается в контекст орнаментальной фигуры, начальная ритмическая структура которой задаёт метроритм её дальнейшему развёртыванию. Звуковысотный (внутри каждого такта) и секвентный повтор фигуры рождает звенья непрерывающегося движения. Результатом структурного преобразования лексемы становится активизация моторно-двигательного начала. Условия редукции (снятия повторяющихся и орнаментальных тонов) выявляет внутри каждой фигуры скрытый вариант интонации *lamento* (“a - d”, “g - c”) в характерном дактилическом ритме половинной и четверти. Возникает эффект удвоения эмоционально-экспрессивного начала, заложенного в *lamento*.

Примером миграции из линии *basso ostinato* и структурного преобразования лексемы *saltus duriusculus* в контексте над-остинатного пласта служит 6-я вариация *Largo* из Концерта *g moll* для скрипки и *semplo* Вивальди. В теме риторическая фигура включённая внутрь лексемы *passus duriusculus* по принципу части и целого (пример № 13 т. 4). Мигрируя в над-остинатный пласт, она становится относительно самостоятельной. Здесь она интервально преобразуется из большой септимы в увеличенную кварту в хореической “оправе” и помещается в центр звена нисходящей секвенции (пример № 189). Начальный тон каждой лексемы является мелодической вершиной волнообразных фигурационных звеньев и концентрирует в себе энергетическое напряжение. Её конечный тон, напротив, направлен на разряжение напряжения плавным нисходящим секундовым ходом. В третьем звене секвенции (такт 4) лексема орнаментируется, её интонационный контур здесь является частью аккорда (“fis – c - a”). По мере продвижения к последнему звену секвенции происходит подключение хроматических тонов, повышающих уровень ладового напряжения. В контексте темпа *Largo* мы

наблюдаем процесс медленного и постепенного – от одного звена секвенции к другому - “стирания” структурного инварианта лексемы и превращение его в мелодические фигуры. Это сопровождается искажением первичных значений лексемы. Они “переводятся” в эмотивный ряд, поскольку лексема вовлекается в “развёртывание” энергий напряжения. Последние дифференцируют эмоционально-экспрессивные состояния по степени их интенсивности. В данной вариации возникает общая единая линия энергетического развёртывания.

Вопреки сложившимся представлениям о неизменно трагической направленности музыкального содержания бассо-остинатных жанров и соответствующей им лексики, анализ над-остинатного пласта целого ряда образцов продемонстрировал *включение* в его состав лексики с исходными внетекстовыми значениями *сигнальной природы*. Они представлены в тексте инструментальных basso ostinato многочисленными вариантами, и в них потенциально заложена активная энергетика движения. Под воздействием особых контекстных условий происходят структурные модификации их как интонаций с закреплёнными значениями. К наиболее важным регуляторам значений следует отнести умеренный или быстрый темп, мажорный лад, ритмическое дробление. В процессе неоднократных повторов или секвенцирования интонационная формула как бы утрачивает свою самостоятельность. Она вовлекается в “поток” движения.

Так, например, в над-остинатном пласте 7 - й вариации Трио-сонаты № 7 (“A Cinque”) Бибера мы наблюдаем пример межтекстовых миграций интонации фанфары. Её структурные модификации вызваны контекстными условиями подвижного темпа, которые создаются ритмическим уменьшением интонационной формулы и включением её в непрерывное движение. В результате интонация мажорного трезвучия-сигнала попадает в контекст фигурационного изложения и “переводится” в пассажные структуры ОФД. Интонация сигнала постепенно утрачивает исходные внетекстовые значения (пример № 179). На “поверхность” выносятся её

активные энергетические возможности. Особый художественный эффект связан с каноническим проведением фигурационных звеньев, образующих единую цепь движения, в которое входят интонации фанфары. Возникает иллюзия бесконечного “бега по кругу”. При этом интонационная формула вовлекается в моторную стихию целого.

Второй вид лексики верхнего структурно-смыслового пласта бассо-остинатных жанров обращает на себя внимание богатством и разнообразием линейно-мелодического развёртывания, а также *фигурационного тематизма*. Как показал музыкальный анализ, оба вида лексики воплощают процессы движения. Как известно, *движение* явилось ключевой темой барокко: в это время замечен повышенный интерес в науке, литературе, живописи и музыке к процессам динамики и движения. Его принципы в музыке этой эпохи представлены, прежде всего, расцветом мелизматики и общих форм движения (или иначе общих мест *loci topici*), связанных с развитием концертирующего стиля, оперы, танцевальных и импровизационных жанров. Композиторов привлекает не только идея изображения движения музыкальными средствами, но в большей степени, возможность воплощения динамики эмоций. Широта, устойчивость, дифференцированность и сила эмоциональных переживаний, запечатлённых музыкой того времени соответствуют разносторонности и многообразию концепции динамизма барокко.

Поиски динамических импульсов, разнообразных форм и видов музыкального движения наиболее очевидно и смело проявляются в импровизационных жанрах инструментальной музыки XVII века: прелюдиях, фантазиях, эхо, интонациях, токкатах и других. В них открыто выразилось стремление композиторов запечатлеть в свободной, внутренне строго нерегламентированной форме, поток движения. Особую значимость динамические идеи получают через над-остинатный пласт инструментальных бассо-остинатных жанров. Свободный от необходимости тематического экспонирования композиционно регламентированного музыкального образа, он будто бы

специально предназначен для экспериментирования в области подвижных и изменчивых интонационных сущностей и для нахождения многоэлементных и детализированных поворотов интонационного развёртывания. Последнее, вероятно, становится возможным во многом благодаря ассимиляции над-остинатным пластом более гибких и энергетически ёмких лексических средств.

Наблюдая за процессом интонационного развёртывания над-остинатного пласта остинатных жанров, мы обнаружили, что некоторые из моделей такого тематизма выполняют функцию предметных значений, создающих образы физических движений и обладающих энергетическими потенциями. В процессе анализа было выявлено многообразие форм и конфигураций клише линейного интонационного развёртывания. Другие - экспрессивно заряженные и перенесённые в контекст над-остинатного пласта инструментальных бассо-остинатных жанров инструментальные клише - создают определённую эмоциональную установку и воплощают эмоционально-оценочное отношение к миру. Причём мы убедились, что данные структурные образования функционируют не только и не столько в своём инвариантном облике, сколько в преобразованном музыкальным контекстом. Гибкие и разнообразные варианты таких клише возникают в результате комбинирования исходных инвариантных форм, рождая неповторимо своеобразные в каждом из образцов. Этому, во-многом, способствует воздействие на них контекстных регуляторов. В целом, художественным результатом непрерывного интонационного развёртывания в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров является эффект протяжения эмоционально-экспрессивного состояния.

Интересный эффект возникает в 35 - й вариации Пассакалии с *molto* для скрипки *solo* К. И.-Ф. Бибера (пример № 140). В ней над-остинатный пласт на протяжении всей вариации целиком выстроен на движении репетиций. В контексте *Allegro* и ямбической акцентности учащённое (движение 32 - ми) и прерывистое дыхание коротких фраз обретает не столько чисто моторное

значение, сколько передаёт импульсивно страстное и нетерпеливое устремление в "будущее". Этому впечатлению способствует синтаксическое дробление и повышение напряжённости и весомости последних "вздохов" (они дублированы септимой). Не случайно, что следом за таким мощным "разбегом" звучит фугато, позволяющее реализовать накопившееся напряжение.

На протяжении 20 - й вариации Фолии Корелли (пример № 169) совмещены репетиции и гармонические фигурации, образующие двухголосие. Остинатный "бег" шестнадцатых в быстром темпе (*Allegro*) уподобляет звучание данного сегмента текста работе хорошо отлаженного часового механизма, своим неотвратимым ходом отмеряющего быстротечное стремление изменчивого земного бытия.

В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров обращают на себя внимание ОФД, суть которых заключается в неизменном возвращении мелодической линии к исходному опорному тону с постепенным расширением амплитуды интервального отклонения от него. Они, на наш взгляд, тождественны *сферическому движению*. В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров подобный вид движения может развёртываться на протяжении одной (нескольких вариаций) или фрагментарно. Рассмотрим оба вида движения поочерёдно.

В над-остинатном пласте Чаконы для скрипки solo мы наблюдаем длительное развёртывание движения, в основе которого лежит обыгрывание опорной линии-тона "а" (т. 230 – т. 240). Мелодические фигурации со скрытым двухголосием образуют противоречие повторяющегося на одной высоте звука и постоянно движущихся по восходящей и нисходящей, диатонической и хроматической траекториям линий-пассажей (пример № 130). В объёмном музыкальном пространстве возникают хореические секундовые интонации (g – a, gis – a, b – a, h - a), расположенные в начале или в момент завершения фигур-звеньев. В контексте базостановочного движения ритми-

чески “уменьшенных” фигур-клише создаётся эффект собирания энергии напряжения значительной силы.

Более странно и текуче музыкальное пространство над-остинатного пласта в граунде У.Инглота (пример № 84). Восхождение, утверждаемое различными голосами его музыкальной материи, лишено точной выверенности. Оно подчинено иной логике – игры. Мелодические сегменты переносятся на иную интервальную высоту, нарушается временной интервал между провозглашающими восхождение голосами, меняется протяжённость самого мотивного хода или его ритмическая канва. Варианты таких мотивных “превращений” многообразны и, казалось бы, непредсказуемы. Однако они не хаотичны и “регулируются” сохранением типа движения и его направленностью. Их преобразованиями “руководит” полифонический закон интонационного развёртывания, не позволяющий “разваливаться” музыкальному пространству над-остинатного пласта. Оно “живёт” прихотливой мозаичной игрой мотивов – рассредоточенных импульсов, организующих напряжение по законам комплементарности.

Анализ над-остинатного пласта инструментальных бассо-остинатных жанров в большинстве случаев обнаруживает непрерывность и поступательную направленность процесса накопления и разряжения напряжения при отсутствии интонационного контраста, происходящих как на микро, - так и на макро-уровнях. Содержательный акцент этого явления связан со стремлением композиторов подчеркнуть эффект дления и углубления приоритетных чувственно-эмоциональных переживаний, данных в интонационной форме. При этом широта и дифференцированность эмоциональных “событий”, культивируемых слитным интонационным развёртыванием, характеризуются удивительной устойчивостью и “верностью” одной эмотивной доминанте, безраздельно господствующей на всём его протяжении. Критерии интонационного отбора подчинены требованиям подобной эмоциональной “партитуры”, включающей в себя только ценностно значимые эмоциональные переживания. Уровень “устойчивого неравновесия” постоянно поддер-

живается за счёт вариантно-вариационного преобразования интонационных контуров над-остинатного пласта.

Итак, для *basso ostinato* и над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров характерна противоположная специфика интонационного содержания и различные художественные особенности их текстовой организации. Семантический анализ нижнего смыслового сегмента продемонстрировал высокий семантический потенциал интонационно-формульного типа лексики в воплощении предметно-образных значений. Обращение к верхнему смысловому сегменту выявило широкий спектр художественных возможностей лексики линейно-мелодического и фигурационного движения в формировании процессуально-динамических установок, посредством которых происходит моделирование эмоционально-экспрессивных значений. По сути, каждый из пластов бассо-остинатных жанров является автономным типом текста. Реконструкция одного из лексических пластов не гарантирует понимания другого. Один представляет абстрактно-логический вид познания человеком реальности, другой – чувственно-эмпирический. Уникальность текстовой организации бассо-остинатных жанров заключается в структурно-смысловой оппозиции автономных по интонационному наполнению, траектории и логике интонационного развёртывания типов текстов, каждый из которых требует своего семантического анализа и своеобразной артикуляции в момент “прочтения”.