

Н. ХОДИНСКАЯ

**ВАРИАЦИИ НА BASSO OSTINATO
В БЕЛОРУССКОЙ КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
1990 – 2000-х гг.**

Музыка XX в. предоставляет достаточно обширный материал для изучения развития бассо-остинатных форм. В творчестве Б. Бартока, Б. Бриттена, И. Стравинского, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнитке, белорусских композиторов Д. Смольского, Г. Вагнера, Г. Гореловой, В. Доморацкого, А. Бондаренко и многих других форма basso ostinato получает новую жизнь и новое толкование. Основными «выразителями» остинатных вариаций являются пассакалия и чакона, интерес к которым заметно оживился в русле общего расцвета полифонии в XX в. В музыковедческой литературе нет достаточно отчетливого разграничения этих жанров. Как свидетельствует исследователь жанра пассакалии в музыке XX в. Г. Абдуллина, «пассакалия и чакона развивались параллельно и переплелись настолько, что и сегодня не всегда возможно их четко дифференцировать»¹.

Исследователи современных полифонических вариаций на тему-остинато указывают на существование двух путей развития остинатных форм: это «строгие» остинато и «свободные» остинато (определения В. Задерацкого), «где изменения темы могут быть столь значительными, что форма оказывается уже на грани с неостинатной»². Разнообразие и гибкость современных остинатных форм, их способность вбирать в себя любое содержательное наполнение (помимо традиционно скорбного), смешиваться и скрещиваться с другими формообразующими принципами — трехчастностью, рондальностью, фуигированием и др. — приводят к образованию любых композиционных гибридов и драматургических решений.

Вариации на *basso ostinato* и, в частности, пассакалия в белорусской музыке не остались без внимания отечественных музыковедов. В диссертации Р. Аладовой «Полифония в симфоническом творчестве композиторов Советской Белоруссии: к проблеме становления национального стиля» (1980) среди ряда аспектов изучения народной и профессиональной полифонии (таких, как претворение в белорусском симфоническом творчестве принципов народного многоголосия, разработка народно-песенного мелодического материала средствами имитационной техники, развитие контрастной полифонии), исследуется также и жанр пассакалии, в частности выявляются национальные особенности пассакалии в белорусской симфонической музыке, на основании чего даже вводится понятие «белорусской пассакалии»³.

В статье И. Двужильной «Баса-асціната ў беларускай музыцы 60-х – пачатку 90-х гг.» (1993) делается попытка проследить эволюцию бассо-остинатных форм в белорусской музыке (главным образом, симфонической, вокально-симфонической и оперной), очертить круг образных сфер, охарактеризовать интонационное содержание, пути тематического развития и другие вопросы, связанные с использованием *basso ostinato* белорусскими авторами. В статье подчеркивается, что белорусские композиторы не только опираются на традиции зарубежной музыки старых мастеров XVII – XVIII вв., но и обращают особенное внимание на осуществление бассо-остинатного принципа русскими и зарубежными композиторами XX в. Разнообразие приемов, творческих подходов, средств музыкальной выразительности в использовании бассо-остинатного принципа белорусскими композиторами является, по мнению Двужильной, «одним из показателей процесса обогащения традиций национальной музыки... и выводит белорусскую музыку на уровень европейских традиций»⁴.

Материалом для данной статьи послужили произведения камерно-инструментальной музыки белорусских композиторов последних двух десятилетий, написанные в жанре остинатных вариаций и еще не ставшие предметом рассмотрения отечественной науки. Если в симфонической, оперно-ораториальной музыке пассакалия является частью крупной формы, например, сонатно-симфонического цикла, то в камерной музыке она функциониру-

ет прежде всего как самостоятельное произведение или объединяется в мини-цикл с токкатой («Passacaglia e toccata» В. Войтика, «Пассакалья и токката» Э. Зарицкого) или адажио («Passacaglia and Adagio» С. Бельтюкова). Это снимает круг вопросов, связанных с драматургической и композиционной ролью пассакалии в контексте целого произведения. Поэтому предметом рассмотрения могут стать особенности тематизма и принципы развития и формообразования в выбранных пассакалиях и других бассо-остинатных формах.

Три названные выше пассакалии, образующие цикл с токкатой или адажио, явно ориентируются на барочные образцы. Медленный темп, минорный лад, ритмическая сдержанность тем, традиционно помещенных в басовый регистр фортепиано (Зарицкий, Бельтюков) или баяна (Войтик), их сравнительно небольшие объем и временная протяженность, сурово-сосредоточенный характер — все эти традиционные семантические признаки жанра пассакалии отчетливо выражены в названных произведениях. Принцип остинатности лежит в основе формы всех трех пассакалий. Однако особенности ладогармонических средств, строение и «поведение» контрапунктических голосов, последование разделов формы в каждой пьесе индивидуальны.

Наиболее близка баховскому прототипу тема Пассакалии Зарицкого: это краткий двухтактовый «тезис» в диапазоне кварты с опорой на I и V ступени минорного лада (f-moll). Она неизменно проводится в басу 15 раз. Интонационное и ладогармоническое строение контрапунктических голосов, в которых, в отличие от лапидарной диатоники темы, активно применена хроматика пониженных II, V, VIII ступеней, квартаккорды, кластеры, свидетельствует о совмещении традиционных и современных выразительных средств. Строение произведения близко к тому, что получило в современной науке о форме название «крещендирующая форма» (термин В. Холоповой), которая в полифонии проявляется как «прогрессирующее наращивание плотности полифонического многоголосия, достигаемое постоянным и последовательным подключением новых контрапунктов»⁵. В Пассакалии Зарицкого развитие верхних «этажей» фактуры по линии нарастания динамики, ритмической активности и фак-

турной плотности приводит к появлению трех- – четырехголосных аккордов (12 – 13-е проведения темы), однако два последних проведения *basso ostinato* возвращают к настороженной тишине и гулкой глубине звучания тезиса. Композитор все же придает конструкции арочность, хотя и не сбалансированную. Несбалансированность формы пассакалии оправдывается наличием второй части цикла – токкаты, которая обладает всем комплексом выразительных средств, присущих токкате: быстрый темп, виртуозная техника, обилие мелких длительностей, пассажей, дублировок. Так образуется традиционный двухчастный цикл, сочетающий медленную и быструю части, контрапунктическую и гомофонную фактуры.

Традиционность темы Пассакалии для баяна Войтика заключается, пожалуй, только в ее небольшом размере и ритмической неяркости. Интонационное же ее строение подчиняется серийному принципу, хотя эта серия содержит не двенадцать, а девять неповторяющихся звуков, а ее начальная и заключительная интонации сообщают теме ясно выраженное минорное наклонение (a-moll). Ритмическая простота *basso ostinato*, как это чаще всего и происходит в контрастной полифонии, сочетается с прихотливостью, индивидуализированностью ритмических рисунков контрапунктирующих голосов. Их организация членит форму пассакалии на четыре раздела. В первом на фоне шести проведений *basso ostinato* разворачивается «бесконечная» мелодическая линия, наполненная декламационно-речитативными, типично барочными интонациями, напоминающими баховские органные фантазии и прелюдии. Если остинатный стержень пассакалии решен средствами серийной хроматики, то хроматика мелодического контрапункта соткана из диатонических микроячеек (например, движений по звукам трезвучий), что можно назвать «диахроматикой». Во втором разделе проведения темы сопровождаются мощным триольным аккордовым движением верхнего пласта. Третий раздел (9 – 13-е проведения темы) – контрапунктическое трехголосие. Наконец, четвертый, кодовый раздел содержит такие современные способы обращения с остинатной темой, как перемещение ее (целиком) в средний и верхний регистр и рассредоточение ее мотивов по разным голосам (14 – 16-е проведения).

Следующая за пассакалий токката не дополняет или уравнивает пассакалию, а является вполне самостоятельным произведением, выдержанным в танцевально-скерцозном характере. Их объединение в один цикл представлялось бы механическим, если бы автор не напомнил слушателям тему *basso ostinato* перед кодовым разделом токкаты, где она прозвучала дважды в октавном изложении, акцентированная штрихом и динамикой. Между пассакалией и токкатой протянуты и другие, менее заметные на слух ниточки (в частности трезвучные мотивы), что свидетельствует о стремлении автора придать циклу целостность.

Свойственная творчеству Бельтюкова изобретательность и его неподдельный интерес к разнообразным типам музыкального мышления прошлого и настоящего проявились и в его цикле для камерного ансамбля (скрипка, кларнет, виолончель и фортепиано) «*Passacaglia and Adagio*». В отличие от циклов Зарицкого и Войтика, этот цикл является слитным. За пассакалией, которая в свою очередь состоит из двух разделов — *Largo* и *Allegro*, без перерыва следует *Adagio*, связанное с *Allegro* общим аккордом.

Произведение Бельтюкова относится к тому типу пассакалий, которые развиваются не по традиционному образцу, а обнаруживают тенденцию к свободной композиции. Здесь наблюдается смешение форм оstinатных вариаций и канона, контрапунктической и имитационной техник, непрерывного и дискретного применения принципа оstinатности. Первый раздел пассакалии — *Largo* — обрамляется аккордовым изложением в партии фортепиано оstinатной темы, своеобразной в метрическом и ладогармоническом отношении. Она заключена в четырех по половине тактах (четыре такта в размере $4/4$ и один такт на $2/4$) и совершенно диатонична. Более того, диатоника господствует на протяжении почти всей пассакалии. Однако уже первое, многоголосное изложение темы, в котором преобладают параллельные ноты, секунды, септимы и аккорды, включающие эти интервалы, говорит о том, что музыкальный язык пассакалии далек от традиционного, а гармония ее жесткая и терпкая, несмотря на отсутствие в ней хроматики. Три последующих,

традиционно одноголосных (дублированных в октаву) изложения *basso ostinato* в басовом регистре фортепиано сопровождаются трехголосным трехзвенным канонам в партиях скрипки, кларнета и виолончели, тема которого изысканно изломана и, при строгой диатоничности, содержит в себе все те же секунду, септиму, нону. После репризного проведения аккордового варианта темы *basso ostinato* на фоне *quasi*-унисонного (а на самом деле — на расстоянии ноны друг от друга) проведения темы канона у трех остальных инструментов остинатные вариации прерываются. Раздел *Allegro* основан на полимелодическом сочетании видоизмененной темы канона и «общих форм движения» токкатно-прелюдийного типа, изложенных канонически. Периодически в этот суетливый, накатывающийся волнами поток внедряется тема *basso ostinato* и тема канона из первого раздела. Движение становится все более стремительным, неуправляемым и вскоре достигает кульминации, где в партии фортепиано в увеличении звучит на *forte* аккордовый вариант остинатной темы, сопровождаемый «броуновским движением» остальных голосов.

Из последнего, иступленно повторяемого аккорда пассакалии рождается *Adagio*, музыка которого, мягкая и грустная, с красивой темой на мерном успокаивающем фоне ритмической фигурации аккомпанемента, с достаточно большой долей хроматики, однако не перегруженная ею, позволяет слушателю успокоиться после неожиданно событийной пассакалии.

Таким образом, современная пассакалия может предстать и в необычном облике, когда остинатный принцип, лежащий в основе любой пассакалии, по воле автора на время отстраняется, возвращаясь лишь в самом конце. При этом сама *basso-остинатная* тема предстает в этом сочинении в двух видах — аккордовом и одноголосном, что также является новаторской идеей и вписывается в общую тенденцию эволюционирования жанра пассакалии как в отношении тематизма, так и в принципах развития и формообразования.

Изменение отношения к теме, которая в современных *basso-остинатных* формах утрачивает свою традиционную «неприкосновенность», может быть продемонстрировано и на примере

такого оригинального произведения белорусской музыки, как пьеса для двух контрабасов Д. Долгалева «*Contrabassi-ostinati*». Оstinатная тема проводится в партии второго контрабаса. В партии первого, несмотря на множество повторов однообразных мотивов, остинатный принцип отсутствует. Тема *basso ostinato* — это двенадцатизвучная серия, насыщенная секундовыми и тритоновыми интонациями, что само по себе не ново. Она звучит в произведении тридцать шесть раз и только последние одиннадцать проведений она действительно повторяется в неизменном (но не первоначальном) виде. В первых двадцати пяти проведениях автор каждый раз изменяет ритмический облик темы. Происходит это следующим образом: на два проведения темы-серии приходится одна неизменная ритмическая последовательность (восемь тактов), которая заканчивается одной четвертью позже, чем серия «оборачивается» дважды. В результате начало каждой пары проведений темы приходится все время на другую долю такта, и серия смещается по отношению к ритмической сетке. Это приводит еще к одному эффекту, осознаваемому скорее зрительно, нежели на слух: сильные доли каждого девятого такта образуют серию «высшего порядка». И только после того, как все двенадцать звуков серии высшего порядка прозвучали (двадцать пять проведений темы-серии приходится на двенадцать повторений неизменной ритмической последовательности), заканчивается первый раздел пьесы и начинается второй, где серия занимает уже три такта и повторяется без изменений одиннадцать раз. Зажигательный пунктирный ритм, динамический подъем, настойчивость остинатных повторов создают почти джазовую энергетику, чему способствует и *pizzicato* в партии второго контрабаса, и легкое ощущение политональности (центральный тон темы-серии — *e*, тематизма первого контрабаса — *g*).

В белорусской камерной музыке есть и образец остинатной формы на неизменную гармонию. Это сюита для баяна Р. Бутвиловского, которая так и называется — «*Harmonie-ostinato*». Она включает две небольшие пьесы с традиционным образным и темповым соотношением: *Andante sostenuto* и *Allegretto*. В первой пьесе отметим уже ставшее характерным для многих современ-

ных басса-остинатных форм сочетание диатонической, тонально организованной темы (с-moll), изложенной здесь исключительно трезвучиями и выполняющей роль остинатного аккомпанемента, и хроматизированной, тонально зыбкой контрапунктирующей мелодии. Единственное изменение, происходящее в аккордовом остинато, — это его ритмическое фигурирование, создающее эффект образной динамизации.

Задумчиво-спокойной первой части сюиты противопоставлена игривая, оживленная вторая, которая, благодаря подвижному темпу, мажорному ладовому наклонению в сочетании с гармонической формулой T – D – T и простоватой фактурой аккомпанемента (*harmonie-ostinato*) в виде фигурации «бас-аккорд», имеет черты польки. Принцип неизменной гармонии, а точнее — неизменного аккомпанемента, сохранен на протяжении всей этой незамысловатой пьесы, без сомнения могущей войти в репертуар ДМШ.

Проделанный анализ ряда камерных инструментальных произведений белорусских композиторов, написанных в форме вариаций на *basso ostinato*, убеждает в том, что, во-первых, форма остинатных вариаций по-прежнему актуальна; во-вторых, она функционирует не только в жанре пассакалии, но и в других, обозначенных как «остинато» или не имеющих конкретного жанрового ориентира в названии. Наряду с подтверждением уже известного в современной музыкальной науке факта значительной трансформации басса-остинатных форм, мы увидели, что для белорусских композиторов — авторов пассакалий — первоначальный художественный смысл жанра пассакалии остается основополагающим. Представленный в статье музыкальный материал не является исчерпывающим по данной проблематике, однако и он позволяет убедиться в том, что белорусские авторы, как и представители различных композиторских школ, ищут и находят разнообразные, каждый раз индивидуальные подходы к интонационно-ритмическому, ладо-гармоническому, фактурному, структурно-композиционному и другим аспектам остинатных форм, что свидетельствует об их практической неисчерпаемости и универсальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Абдуллина, Г.* Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. Абдуллина; Рос. гос. пед. ун-т им. А. Герцена. — М., 2005. — С. 7.

² *Франтова, Т.* Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Франтова; Моск. гос. консерватория им. П. Чайковского. — М., 1986. — С. 15.

³ См. об этом: *Аладова, Р.* Полифония в симфоническом творчестве композиторов Советской Белоруссии: к проблеме становления национального стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Р. Аладова; Ленингр. гос. консерватория им. Н. Римского-Корсакова — Л., 1980. — 26 с.

⁴ *Двужыльная, І.* Баса-асціната ў беларускай музыцы 60-х — пачатку 90-х гг. / І. Двужыльная // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі* / пад рэд. Я. Грыгаровіч. — Мінск: Вышэйшая школа, 1993. — Вып. 12. — С. 99.

⁵ *Франтова, Т.* Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов... — С. 16–17.