

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 78.01

Г. В. Абдуллина

ПАССАКАЛИЯ И ЧАКОНА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Пассакалия и чакона обладают целым рядом общих и к тому же сходных признаков: обе изначально представляли собой вариационные формы, основанные на многократном повторении темы в басу и непрерывном обновлении верхнего пласта музыкальной ткани. От прочих жанров инструментальной музыки эпохи барокко эти жанры отличаются внутренней глубиной и монументальностью. В них сконцентрированы обобщающие семантические признаки полифонической музыки. Фундаментальный принцип «бассо остинато» (*basso ostinato* — итал.) имеет для этих жанров основополагающее значение. В послебаховские времена, в силу разных причин, этот принцип уходит на второй план и законченные образцы пассакалии и чакон в XIX в. малочисленны. Во второй половине XX столетия происходит возрождение и мощный подъем полифонического искусства, и эти жанры полифонической музыки оживают вновь. Сам же принцип остинатности претерпевает глубокие изменения.

Многократное повторение басовой темы в пассакалии способствует ощущению сдержанности, эпической повествовательности, мощи и внутренней энергии. Подобное эмоциональное равновесие соответствовало одной из особенностей музыки эпохи. Обычный для старинных полифонических вариаций спокойный темп и нисходящее движение баса придавали произведению скорбно-величественный, сосредоточенный характер. Неизменная повторность тематического оборота создавала ощущение статики, неподвижности и скованности в противовес импровизационному движению в верхних голосах фактуры. Форма бассо остинато активно вошла в жанры вокальной и инструментальной музыки, и была использована в различных по типу развития и характеру сочинениях — танцевальных и песенных, лирических и скорбных, драматических и пасторальных. Непрерывный остинатный бас постепенно стал ярким выразительным средством и способствовал уравновешенной атмосфере, однако, он выполнял и функцию скрепляющей структурной и ладотональной основы произведения. Подобный тип вариаций связан с музыкальными тенденциями эпохи барокко. Многократное возвращение басовой темы и, в какой-то степени, монотонная инерция развития по мере развертывания музыкальной формы, не ослабляли внимания и интереса слушателей к произведению. Принцип монологичности был сопряжен с цепью непрерывных басовых проведений, в результате чего создавалось эпиче-

ское повествование с особым взглядом на мир, историю и человека, повествование, в котором было тесно переплетено личное и внеличное, сиюминутное и вневременное, субъективное и объективное. В этом, думается, и кроется основа глубокого эмоционального воздействия музыки на слушателя.

Пассакалия и чакона исторически развивались параллельно, их стилистические признаки были тесно переплетены, а драматургия основывалась на соотношении двух смысловых пластов — неизменного баса и развивающегося верхнего этажа фактуры. В. Цуккерман отмечает, что «...распространенность произведений и эпизодов с *basso ostinato* в период его наибольшего развития была поразительна. Композиторы создавали их в огромном количестве. Следовательно, этот тип формы был выдвинут весьма важными причинами. Выдержанный бас есть мощный фактор единства, сопряженного — благодаря вариациям в верхних голосах — с разнообразием. В эпоху, когда классические принципы формы лишь начинали вырабатываться, шли поиски устойчивой опоры; поэтому должен был особенно цениться столь простой и сильный объединяющий принцип» [9, с. 114]. Многие композиторы той эпохи (как популярные, так и малоизвестные) проявляли активный интерес к указанным жанрам. В их числе: Д. Букстехуде, И. С. Бах, Т. Витали, Г. Ф. Гендель, Ж. Люли, И. Кригер, К. Монтеверди, И. Пахельбель, Г. Перселл, Я. Фробергер.

В XVII–XVIII в. вырабатываются определенные приемы и признаки, ставшие атрибутивными свойствами чакон и пассакалий. К ним относятся: структура темы, метроритм, темп, принципы развития, масштабность и смысловая глубина художественного образа. Становление и раскрытие музыкальной формы происходило в соотношении с размеренным движением баса. В эпоху классицизма, где главенствовал иной, симфонический тип мышления, в основу которого заложена диалектика становления и сопряжения конфликтных музыкальных идей, эти жанры отступают на второй план.

В контексте культуры конца XX столетия происходит стремительное развитие музыкального искусства, для которого характерна полярность идей и их воплощений. Обновление средств музыкальной выразительности приобретает при этом невиданные ранее масштабы. Стремление композиторов как-то по-новому выразить в своих произведениях психологическую глубину современного мира приводит к «вторжению» новых языковых элементов в традиционные формы и жанры искусства и формирует особый смысл сочинений последней трети XX в. На данном направлении эволюции художественной формы, пассакалия и чакона оказываются в особом положении.

Причины возобновившейся популярности многих старинных форм и жанров различны: общий кризис тональной системы и классических структур, возросшая роль полифонических принципов развития, интерес к строгостильным формам и жанрам. В русле неоклассицизма возрождается и барочная модель вариаций на тему «бассо остинато» — пассакалия и чакона, которые в XX столетии как бы вспоминают о своих давно забытых балетно-театральных инверсиях, однако трактуются нетрадиционно, например, в жанрах скерцо, баллады, поэмы или концерта.

«Пассакалийность»¹ в музыкальном искусстве XX столетия связана с драматургической символикой жанра и основана на его классических семантических признаках. Она стала способом отражения жизни, своего рода «взглядом на жизнь». Главным в этом отношении становится не только принцип оstinatности и форма *бассо оstinато*, а те образные функции, которые несет пассакалия. Претерпевая глубинные изменения и вбирая в себя все элементы эволюционных процессов, традиционный комплекс (многократное повторение нисходящего тетрахорда от тоники к V ступени лада, наряду с постоянно обновляющимся сопровождением) сохраняется в самых новаторских решениях, остается узнаваемым в радикально преобразованных условиях музыкально-языкового, композиционного и эстетического порядка. Возрожденные жанры становятся своеобразным дополнением их образно-драматургического символа: символа сочетания скорби, духовного средоточия и мощи. Подобное обобщающее начало, присущее им, соответствует трагедийному наполнению жизни конца XX — начала XXI столетий. Жанр, казалось бы, канувший в прошлое, оказался исторически актуален.

Пассакалия и чакона после долгого забвения становятся почти обязательными атрибутами «творческой палитры» современных авторов. Привлечение старинных жанров не сковывает их изобретательность и не исключает новаторского понимания формы. Композиторы, обращаясь к бассо-остинатным структурам и к традиционным жанровым определениям, свободно используют разнообразные приемы развития, и, в сущности, создают новые формы. Однако во многих случаях можно говорить о возникающих связях со средневековыми мотетами, остинатными формами XV–XVI вв. и их танцевальными прообразами, а также с барочными пассакалиями и чаконами.

Выделим некоторые признаки, свойственные пассакалии и чаконе конца XX — начала XXI столетий. Изучая и анализируя современную инструментальную, вокальную, симфоническую и камерную музыку можно отметить, что воплощая свои идеи и замыслы, композиторы обращаются к отмеченным жанрам во всех их основных музыкально-жанровых направлениях. Образцом для авторов был и остается Д. Шостакович, который одним из первых интонационно переосмыслил и создал собственную разновидность пассакалии, сочетающую барочные традиции и специфические черты русской музыкальной культуры. Всякая появившаяся пассакалия-чакон, невольно сравнивается с пассакалией Шостаковича, со степенью близости или удаленности от нее. Семантическое поле этих жанров нового времени складывается структурными, фактурными, тембровыми, колористическими и артикуляционными средствами. Чаконы и пассакалии С. Губайдулиной, Г. Корчмара, Б. Тищенко, Ю. Фалика, А. Шнитке и Р. Щедрина поражают

¹ Это выражение встречается в работе Т. Н. Тимонен «О музыкальной поэтике разных сфер и истории героя в опере Б. Напреева “Песнь о пламенном цветке”» // Южно-русский музыкальный альманах. 2015. № 1 (18); в диссертации И. И. Васирук «Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века». Но впервые, думается, применил это выражение Л. Н. Раабен на своих лекциях в консерватории.

разноплановостью, полярностью, многоаспектностью содержания и композиционных решений. В качестве примеров можно привести грандиозную Пассакалию для большого симфонического оркестра А. Шнитке и лирически-прозрачную камерную Пассакалию и фугу для струнного оркестра В. Блока, изобретательно выполненную в сериальной технике Органную пассакалию Г. Седельникова и монументальную концертную симфоническую Пассакалию-поэму Ю. Юзеляна.

Остинатные вариации в сочинениях композиторов минувшего столетия демонстрируют весь арсенал выразительных средств при проведении темы — от строгого и точного, до свободно-модифицированного. Важнейшими для авторов являются особенности структуры темы, изначально подчеркивающие глубинный смысл остиinato, праисток которого восходят, как указывают исследователи [4], к магическим заклинаниям.

Общую картину композиторского творчества можно охарактеризовать как сложную, стилистически противоречивую и экспериментальную. Сегодня преждевременно делать выводы и классифицировать рассматриваемые жанры. Однако в их развитии, тем не менее, уже просматривается целый ряд определенных тенденций и общих закономерностей, характеризующих произведения нового времени. Общее положение, объединяющее авторские поиски, — это то, что композиторы стремятся, с одной стороны, сохранить главные признаки жанров, с другой, — найти иные выразительные средства для их дальнейшего развития. Нетрадиционные формы бассо остиinato образуются не только благодаря новым комбинациям разделов и их планировке. В первую очередь это происходит благодаря новым техникам письма, особенностям музыкальной ткани и исключительной роли контрапункта. В музыкальном творчестве конца XX — начала XXI вв. старинные жанры подвергаются интересным интерпретациям и могут быть представлены как масштабными концертными пьесами, так и отдельной частью цикла. Одним из важных моментов является тесное переплетение принципов формо- и жанрообразования. На особенности индивидуализированной формы значительно влияют не менее индивидуальные жанровые решения.

В музыкальном искусстве конца XX в. пассакалия переплетается и смыкается со многими полифоническими формами (в частности — с фугой). Ее жанровые черты выявляются в типичной образности, в особом типе тематизма (у И. Ельчевой), в присутствии вариаций на бассо остиinato в фуге (у И. Асеева, Ж. Кузнецовой, А. Пирумова, С. Слонимского). Многие современные авторы прибегают к хронотопу жанра пассакалии в последних пьесах полифонических циклов (Д. Шостакович, А. Флярковский, И. Ельчева, С. Слонимский, А. Пирумов), чтобы подчеркнуть логически-строгое разворачивание фуги и ее глубокое духовное наполнение. Можно отметить, что для всех фуг-пассакалий характерно скорбно-сосредоточенное настроение как, например, в пьесах из полифонических циклов — № 24 С. Слонимского, № 24 И. Ельчевой, № 6 Г. Чеботарян, № 6 Ж. Кузнецовой. Некоторые исследователи, в частности И. Земцовский, подчеркивают «заклинательную семантику» пассакалии [3, с. 36] и определяют жанровые истоки (марш, похоронное шествие, сарабанда), а также определенное философское *credo* (курсив мой — Г. А.)

Образное содержание *новой* пассакалии весьма широко, но на первый план, выступают вечные темы: жизнь и смерть, добро и зло, а также насущные проблемы существования человека в современном мире. Сознание людей рубежа XX–XXI вв. фиксирует противоречивость общественных отношений, их пестроту и контрастность, наблюдающиеся в политической, экономической, культурной сферах. Как правило, в произведениях выражена сложная картина мира, навеянная трагическими событиями, философскими размышлениями или впечатлениями от искусства. Эти основополагающие темы, так или иначе, присутствуют в большинстве произведений рассматриваемого периода.

Как показывает анализ исследуемой нами музыки, названия сочинений «Пассакалия» или «Чакона» не всегда подразумевают форму басса остинато и указанные жанры. В большинстве случаев, они выражают лишь некоторые атрибутивные формальные и жанровые свойства: размеренную поступь остинатного баса и медленный темп; характерный метроритм и скорбный характер. Давая произведениям подобные названия, авторы зачастую пытаются выразить в музыке определенное смысловое поле, связанное с этими жанрами. С целью создания иной образной сферы в современной творческой практике используются новые оригинальные возможности авторской трактовки жанровых элементов музыки.

На рубеже столетий традиционная основа пассакалии и чакон значительно изменилась и в отношении образности. В дополнение к трагедийности, скорби и внутреннему средоточию в них появились песенность и токатность, концертность и игровое начало. Образные трансформации и жанровые перевоплощения, которые не характерны для традиционных тем, можно проследить в большинстве произведений подобного типа. Например, в опере С. Слонимского «Виринея» представлен аналог подвижной пассакалии, основанной на лаконичной плясовой остинатной попевке, а процесс развития додекафонной темы из Второй симфонии Г. Корчмара (III часть) завершается разбрасыванием ее сегментов по всему звуковому полю произведения. Композиторы применяют метод полистилистики, который обладая высокой информативностью, требует расшифровки смысла. Можно привести в качестве примера произведение Г. Корчмара «Не ручей, а море...» (Метаморфозы темы ВАСН для скрипки и альта), в котором использование ритмической цитаты из скрипичной Чаконы Баха и классический набор из 32 вариаций, вызывают ассоциации, как с конкретным сочинением, так и с жанром в целом. Этим композитор подчеркивает значение цитаты как важного драматургического средства, обуславливающего логику композиции, устанавливает непосредственный контакт с музыкой барокко.

В чаконе и пассакалии рубежа XX–XXI вв. на первый план выходят иные (по сравнению с традиционными, структурные закономерности), а именно: интонационно-ритмические модификации темы, разбрасывание по регистрам ее фрагментов и «растворение» басового остинато к концу произведения, темброво-колористическая драматургия. В результате, одновременно с классическими структурами, основанными на традиционных приемах, появляются их иные разновидности. Причина кроется в стремлении авторов к более разностороннему отражению духовного мира современного человека и его индивидуальности,

к иным средствам эмоционального воздействия. Проведенный анализ во многих случаях позволяет определить композицию произведения как совмещение свободной формы с признаками бассо-остинатной. В качестве примера можно рассматривать часть «Руины» из симфонии Ш. Калоша «Война и рассвет», часть Largo из Первой скрипичной сонаты А. Шнитке, «Крестный путь» из «Евангельских картин» Г. Корчмара, часть «Скорбь» из Концерта для кларнета Б. Горбульска. В определенных случаях происходит соединение нескольких форм и жанров — концерта и сонаты, пассакалии и фуги, фуги и чаконы. Можно также отметить Чакону для фортепиано С. Губайдуллиной, вторую часть Виолончельной сонаты А. Шнитке, Пассакалию-поэму для большого симфонического оркестра Ю. Юзельюнаса, Фугу-остинато А. Асеева. Несмотря на возникновение новых видов тематических преобразований, принцип повтора сохраняется в полном соответствии с классическими традициями.

В творчестве А. Агабабова, Г. Белова, Г. Корчмара, С. Слонимского, В. Цытовича, Б. Тищенко, В. Успенского, А. Шнитке и др. композиторов обращение к чаконе и пассакалии как к жанру и форме, а также использование остинатного принципа развития, становится важной чертой их полифонического стиля. Композиторы, используя творческое наследие И. С. Баха и опыт своих предшественников, — в первую очередь Д. Шостаковича, Б. Бриттена и П. Хиндемита, — расширяют драматургическое, образное толкование, жанровое преломление старинных традиций и привносят в них современное содержание.

Особое внимание к чаконе и пассакалии усиливается в 40-е гг. XX в., в тяжелый и скорбный для всех советских людей период Великой Отечественной Войны, когда в обществе преобладала атмосфера страдания и трагедийности. В эти годы человек сталкивался с серьезными философскими вопросами и переживал сильные эмоциональные потрясения. Глубокое духовное содержание отмеченных жанров с их особой внутренней энергетикой как нельзя лучше способствовало передаче подобных настроений.

Первые шаги в этом направлении сделал Д. Шостакович. Именно в трагические годы войны в его творчестве происходит усиление остинатности как важного приема воплощения настойчивости, воли и силы. Жанр пассакалии становится одним из определяющих в камерном и симфоническом творчестве композитора и входит в циклы Восьмой симфонии, Третьего квартета, Скрипичного концерта и Фортепианного трио. Как отмечает В. Бобровский, «в пассакалии господствует выражение скорбной застылости при глубокой внутренней взволнованности» [2, с. 87].

Пассакалия и чакона были востребованными жанрами и в послевоенный период. Композиторы стали включать их в циклические произведения. Примеров тому достаточно: Третья симфония Л. Клиничева, симфония «Война и рассвет» Ш. Каллоша, Четвертая симфония Д. Кабалевского, Симфония Б. Кутавичуса, оратория «В память о Великой битве» Л. Пригожина. Все это было эмоциональным откликом современных авторов на далекие трагические события и воспоминанием о героях. Однако были случаи, когда интерес к отмеченным жанрам выражал лишь дань моде. В. Трамбицкий, например, пишет о Втором квартете

Р. Бунина так: «...связи в Квартете приобретают психологически малооправданный характер именно из-за включения Пассакалии, условный пафос которой, кажется здесь примененным композитором лишь в силу “модности” этой формы в инструментальной музыке последнего времени» [8, с. 23].

Композиторов побуждали обращаться к пассакалии и чаконе эмоциональные переживания. Произведения, написанные намного позже, также выражают эмоциональный отклик на трагические события, и также в них имеет место отражение военной тематики. Среди них симфонии: Пятнадцатая — Д. Шостаковича, Третья — Н. Жиганова, Пятая — Б. Тищенко, Вторая — Г. Корчмара, Симфония для камерного оркестра и меццо сопрано Ю. Левитина, Девятая — Я. Иванова, «Поэма скорби» для большого симфонического оркестра Е. Станковича. Последнее из упомянутых произведений написано в память о погибших миллионах людей в голодное время (1932–1933). Позже Е. Станкович написал «Черную элегию» для смешанного хора и большого симфонического оркестра на слова П. Мовчана в память о трагедии в Чернобыле и посвятил ее жертвам аварии. В «Поэме» и «Элегии» прослеживаются ассоциативные связи с жанрами чакон-пассакалии. В них нет остро-обнаженного драматизма, но в памяти всплывают отзвуки и воспоминания давно пережитых трагических событий. Для анализируемых произведений характерна строгая сосредоточенность, воля и скорбное мужество, драматизм и лирическая возвышенность, как правило, все они — программные. Темы бассо остинато, лежащие в их основе отличаются структурной протяженностью, четким метроритмическим контуром, в них слышны отголоски маршевых прообразов. Непрерывное остинато основного мотива и принцип вариационного развития, постоянное взаимодействие стабильной темы и меняющихся в музыкальной ткани контрапунктических линий, разряжение и диминуирование фактуры — все это элементы преемственности. Отмеченные принципы переосмысливаются в произведениях современных композиторов. В. Задерацкий, например, отмечает, что «важно установить модус переосмысления, принцип воздействия новых выразительных средств на традиционную структуру» [3, с. 109]. А Е. Ручьевская подчеркивает, что «ценность представляет не только жанр в «натуральную» величину, а и те стилистические наслоения, которые в нем накопились, которые превращают этот далекий жанр в собирательный образ» [6, с. 45].

Новым положением в современной пассакалии-чаконе является ее тесное сопряжение с жанрами романтической музыки — поэмой, балладой, интермеццо, ноктюрном, прелюдией, картиной. Автор, обращаясь к любому жанру, вплотную сталкивается с воплощенной в этом жанре вековой традицией и его трактовкой. Он отталкивается от традиции или преодолевает ее. Как указывает А. Сохор: «...с каждым жанром связаны вполне определенные ассоциации, устойчивые представления об “облике” этого жанра: о свойственном ему круге образов, структуре, поэтике» [7, с. 305].

Эволюция музыкального языка и изменение эстетических идеалов в творчестве композиторов рубежа XX — XXI столетий отражаются как на музыкально-выразительном наполнении пассакалии-чаконы, так и на образно-драматургическом. Это проявляется в тематизме нового типа, в тонально-гармонических,

структурно-ритмических и контрапунктических модификациях, способах развития тематического материала и жанровых метаморфозах. Традиционные жанры, начиная со второй половины XX в., активно включаются в широкий композиционный контекст, что обновляет их содержание. К моменту завершения формы, тема, активно развиваясь динамически, накапливает кардинальные изменения.

Таким образом, чакона и пассакалия на рубеже XX–XXI вв., с одной стороны, опираются на барочный традиционный комплекс и достижения музыкального языка, сложившиеся исторически, с другой — демонстрируют интересные творческие новации и эксперименты. Как отмечалось, традиционные принципы развития сохраняют свои внутренние и внешние черты. Вместе с тем, современное музыкальное мышление значительно преобразует рассматриваемые жанры. Новым положением в их развитии является привнесение фольклорного колорита, который связан с особенностями ритмики и метрики, ладовой основы и интонационности, образности, артикуляции и инструментовки. Многообразие разновидностей представленных образцов в значительной степени определило и многообразие стилевых установок. Используя традиционные жанры, в которых эмоционально-стилевые импульсы выражают конкретно-образное содержание, авторы привносят в них национальные черты. Выявлению яркой индивидуальности произведений Д. Гаджиева, О. Гордели, Я. Иванова, Н. Жиганова, К. Караева, Р. Лаула, А. Шнитке, Р. Щедрина, Ю. Юзельюнаса способствует глубокая интонационная и стилистическая взаимосвязь с национальной музыкальной почвой. В их творчестве отражаются все особенности народной музыки, используется национальная тематика и фольклорный интонационно-ритмический материал, с чем связаны ладовые модификации, импровизационная манера изложения и народный инструментарий. В композиционных стилях противоположные организующие качества гетерофонии и серийности соединяются как элементы единой и органичной техники контрапункта. Анализ музыки демонстрирует, что форма бассо оstinato используется в творчестве композиторов интересно и индивидуально. В строении и наполнении тематизма, в принципах его развития и взаимодействия, в композиционных закономерностях утвердились новые нетрадиционные приемы и принципы развития.

Рассматривая соотношение традиций и инноваций в рассмотренных произведениях в контексте исторического развития, сопоставляя и сравнивая их с сочинениями эпохи барокко, мы отмечаем в них народно-национальные семантические признаки, сопряжение многообразных образных сфер и жанровые метаморфозы. Все это служит показателем переосмысления формы и «знаком» новой эпохи. Тонально-тематические и фактурно-ритмические принципы в пассакалиях и чаконах не являются структурно доминирующими. На первый план выходят тембр, сонор, ритм, динамика, артикуляция и концертирование. Таким образом, устойчивым положением новых жанров, которые, претерпевая стилевые изменения и логическую трансформацию, доказывают свою структурную гибкость и историческую жизнеспособность, остается постоянное сопряжение традиционных и нетрадиционных признаков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 214 с.
2. Бобровский В. П. Камерные и инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Исследование. М.: Советский композитор. 1961. 258 с.
3. Задерацкий В. В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 108–158.
4. Земцовский И. Народное в современном: Опыт стилистического анализа // Советская музыка. 1971. № 8. С. 30–37.
5. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт (1968–1975). Л.: Музыка, 1976. 307 с.
6. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 159 с.
7. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
8. Трамбицкий В. Значение замысла // Советская музыка. 1959. № 2. С. 21–26.
9. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.