



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики



УДК 785.7

## СИНТАКСИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ В АНСАМБЛЕВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО

Как известно, организация тематизма базируется на функциональной дифференциации. По мнению исследователей, она основывается на «вневременных отношениях тематического рельефа и фона, части и целого, тождества и различия» [9, с. 194]. Дифференциация элементов тематической организации широко распространённых в музыке западноевропейского барокко бассо-остинатных жанров<sup>1</sup> также держится на функциональных противопоставлениях. Здесь противопоставление нижнего и верхнего тематических пластов строго детерминировано в своём пространственно-временном развёртывании и решено в вертикальном совмещении. Причём подобные отношения выходят за рамки фигурно-фонных. Поскольку верхний тематический пласт лексически автономен от нижнего, то не является только фоном для темы баса. Он становится неотъемлемым компонентом оппозиции «тема – не тема». Здесь, по-видимому, проявляется действие принципа «структурно-функциональных компенсаций» [12, с. 30], свойственного логике музыкального движения в барочных формах. При этом в каждой из инструментальных школ смысловая организация тематизма в структуре *basso ostinato* имеет ряд особенностей. Рассмотрим её в контексте ансамблевых сочинений западноевропейского барокко.

Бассо-остинатные жанры – пассакалия, чаконна и граунд, одинаково популярные в ансамблевой культуре, в своих инструментальных и жанровых проявлениях мобильны и разнообразны. Они здесь функционируют и как одночастные самостоятельные произведения – трио-соната, пьеса, и как часть трио-сонаты, а также оперы или драматического представления (инструментальные интермедии-балеты, сцены, вступления или заключения).

Специфику тематизма текстовых пластов бассо-остинатных жанров в ансамблевой музыке<sup>2</sup> определяет многослойность и разнообразие фактурных и тембровых модификаций. Нижний пласт (*basso ostinato*), повторяющий неизменную тему, чаще всего озвучивался тембрами чембало (органа), реже лютни. Однако акустические предпосылки сухого и отрывистого звучания чембало, слабого и тихозвучного – лютни, а также «холодно-сурового» органа диктовали необходимость дублирования баса [5, с. 151]. Эта функция поручается,

как правило, деревянным духовым (преимущественно фаготу), виолончели и басовой лютне (виолон, китаррон или теорба)<sup>3</sup>. В результате нижний тематический пласт обретает многоголосное звучание.

В ансамблевой музыке акустически оправданная модель бассо-остинатных жанров в виде оппозиции двух концертирующих групп вне зависимости от инструментального состава была подчинена универсальному для барокко структурно-смысловому принципу *continuo – solo*<sup>4</sup>. Развёрнутый по форме в практике ансамблевого музицирования, он воплощал две полярные идеи: полифонического множества переплетённых голосов и мелодического рельефа с гармоническим заполнением обязательного *basso continuo*. Различие функций *continuo* и *solo*<sup>5</sup> (как и разнообразие их озвучивающих тембров), а также противоположный лексический состав остинатного баса и над-остинатного пласта образуют полифонию смыслов в ансамблевой музыке эпохи барокко.

Взаимоотношения остинатного и над-остинатного тематических пластов бассо-остинатных жанров в музыке для ансамбля исполнителей обусловлены особенностями организации музыкальной ткани. Здесь принципы полифонии являются особенно актуальными, поскольку, по сути, ансамблевая музыка в широком смысле слова полифонична. Полифоническая логика мышления способствует «размыванию» и несовпадению цезур между тематическими пластами. Повторение темы *basso ostinato* и развёртывание тематизма в над-остинатном пласте в большинстве образцов происходит асинхронно. Равноправность партий участников ансамбля и мелодическая природа интонационного варьирования, ритмическая комплементарность и имитационные переключки голосов акцентируют внимание на «совокупном тематическом материале» (М. Старчеус). В этой ситуации темброво-регистровые и фактурные характеристики пластов выступают в роли смыслообразующего фактора. Слабая дифференциация процесса интонационного *развёртывания* свидетельствует об отсутствии общей логики устремления процесса *развития* оппозиционных тематических пластов от начала к завершению вариационного цикла.

Несовпадение проведений темы *basso ostinato* с соответствующими сегментами тематизма над-

остинатного пласта формирует *автономная логика их развёртывания*, которая является одним из способов вуалирования цезур. В «Триумфальном танце» из оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла<sup>6</sup> инициатором цезуры является бас, отсутствующий между 6-й и 7-й вариациями (пример № 1), тогда как верхний пласт «без усталости» продолжает интонационное развёртывание. В результате возникает эффект противоречия *торможения движению*.

Пример № 1 Пёрселл Г. «Триумфальный танец» из Allegro maestoso оперы «Дидона и Эней», I акт

В Сонате № 7 «A Cinque» Г. И.-Ф. Бибера «реплики» труб и скрипок не совпадают с границами проведения темы, а моменты вступлений 2-й скрипки и 2-й трубы приходятся на середину соответственно первого и второго проведения темы в остинатном басу. Партии 2-й трубы (граница между 3-й и 4-й вариациями) и 1-й трубы (стык 4-й и 5-й вариаций) опережают появление басовой темы на полтакта см. т. 1–2 примера № 2)<sup>7</sup>. Таким способом нивелируются кадансовые «швы» между вариациями, а процесс интонационного развёртывания становится единым и непрерывным.

Нередко слитность процесса интонационного развёртывания заложена в разомкнутой ладофункциональной структуре темы *basso ostinato*. В этом случае ослаблен гармонический фактор (вертикальный), а роль полифонического (горизонтального) возрастает. В пасакалии из оперы «Король Артур» и ладовое «устройство» темы симметрично, поскольку она начинается и завершается одинаковым тоническим тоном. На стыке тематических проведений отсутствует звуковысотный и ладофункциональный контраст. Над-остинатный пласт, следуя «программе» баса, озвучивает эти тоны тоническим трезвучием, объединяя процесс варьирования.

Нерывность процесса интонационного развёртывания достигается также *фактурным* и *тембровым* способами. В некоторых образцах ансамблевой музыки пространственно детерминированная тема *basso ostinato* перемещается в над-остинатный пласт и принимает активное участие в формировании его тематизма. Например, в

Пример № 2

Бибер Г. И.-Ф. Соната № 7 «A Cinque» (5-я вариация)

«Fantazia: Three parts upon a Ground» Пёрселла на основе темы *basso ostinato* в 9–10-й, а также 14–18-й вариациях применяются соответственно бесконечный канон, а затем вдвойне подвижной контрапункт (пример № 3). В целом тематизм над-остинатного пласта развёртывается по законам полифонии, образуя слитное музыкальное пространство.

Равноправие партий инструментов-солистов также образует однородное ансамблевое звучание. В этом отношении уникальна Трио-соната *g moll* № 3 Пёрселла, на всём протяжении которой ни разу не отключается ни одна из партий солистов.

На объединение процесса варьирования могут быть направлены несколько факторов одновременно. Так, в Чаконе из III акта «Диоклетиана» Пёрселла границы ладофункционально разомкнутой темы и цезуры партий солистов не совпа-

Пример № 3

Пёрселл Г. «Fantazia:

Three parts upon a Ground» (17-я вариация)

Andante



дают: партия 2-й флейты постоянно вступает чуть позже партии 1-й флейты. Результатом становится асинхронное развёртывание тематических пластов.

Для нивелирования синтаксических цезур в ансамблевой музыке используется традиционный для исследуемых жанров приём *гармонического варьирования*. Так, начальный тонический звук темы баса в Трио-сонате № 3 *g moll* Пёрселла часто вуалируется с помощью ладотонального «перекрашивания» голосами над-остинатного пласта. В одном случае он входит в состав VI ступени: в роли терцового тона в секстаккорде, квартсекстаккорде (4-я вариация) или квинтсекстаккорде (9-я и 11-я вариации). В другом трактуется как основной тон: в тоническом септаккорде (15-я вариация) или в доминантовом септаккорде к IV-й ступени лада (20-я вариация). При этом он расцвечивается и вуалируется неаккордовыми тонами партий солистов.

Вместе с тем начинается процесс дифференциации музыкального пространства. Значительную роль в этом выполняют контекстные условия, например, смена темпоритма посредством активизации и редукции фактурно-ритмического компонента. Совпадение границ темы баса с сегментами над-остинатного пласта образует в вариационном цикле форму второго плана. Так, в Сонате № 7 Бибера в контексте асинхронного развёртывания тематических пластов очевидны редкие (13-я и 16-я вариации) совпадения их границ. Общие для тематических пластов цезуры устанавливаются между 11–12-м, 15–16-м проведениями темы, которые синхронно делят процесс интонационного развёртывания на три раздела. В инструментальном балете «Птичий концерт» из «Королевы Фей» Пёрселла совпадение цезур верхнего и нижнего пластов между 3–4-й вариациями образует грань, которая акцентирует начало заключительного этапа варьирования.

В пассакалии двойного Концерта А. Вивальди повторения темы прославляются идентичными «интермедиями» (после 2-й и 3-й вариаций), они образуют тематические арки и дифференцируют слитный процесс варьирования. В результате структура пассакалии напоминает старинную концертную форму (Ю. Холопов).

Достаточно редко в ансамблевой музыке барокко встречаются образцы с синхронной в обоих пластах репризой. Она становится главным фактором дифференциации процесса непрерывного варьирования. Точное и одновременное повторение материала инструментальных партий пассакалии Трио-сонаты *D dur* Д. Букстехуде (1-я, 4-я и 6-я вариации) чередуется с контрастными сегментами (3-я, 4-я и 7-я вариации), формируются черты рондо.

В контексте слитного ансамблевого звучания сфера действия оппозиции *дискретное – слитное* значительно расширена. Она функционирует и в вертикальном (*basso ostinato* – над-остинатный пласт), и в горизонтальном аспектах. Цезуры нередко становятся

ся объектом «игры», поскольку устанавливающие их факторы действуют асинхронно. Так, смена метра на грани 25–26-й, а также 29–30-й вариаций Трио-сонаты № 3 *g moll* Пёрселла синхронно разделяет проведения темы баса и тематизма над-остинатного пласта на три части. Вместе с тем, приём «выключения» темы между 17–18-й, а также 20–21-й вариациями образует иную трёхчастную логику формования. Одновременно чередуются точные (1–3-е, 7-е, 10–11-е) и видоизменённые проведения темы, образуя *quasi*-рондальную форму. Асинхронно действующие процессы вовлекают слушателя в увлекательную игру-головоломку.

Оппозиция-диалог *неизменного и изменяющегося*, типичная для бассо-остинатных жанров, усложняется. Чёткие линейные контуры темы *basso ostinato* противостоят многообразию форм движения многоголосного над-остинатного пласта, моделирующего пространственные эффекты перемещения в звуковом объёме, а также противопоставления-«эхо» различных по плотности и тембровому наполнению сегментов текста. Однако диалог становится возможным только в случае лексической автономии реплик его участников друг от друга, поскольку одним из его условий является наличие авторов его реплик («диалог сознаний», по М. Бахтину). В ансамблевых образцах этот процесс только начинается. Например, в Трио-сонатах *g moll* и *h moll*, «Птичьим концерте» из «Королевы Фей» Пёрселла такая ситуация складывается с первых же тактов. Здесь естественная энергия угасания, свойственная в *basso ostinato* риторике нисхождения (фигура *catabasis*), противопоставлена напряжённому интонационному восхождению – «волевому усилию» тематизма над-остинатного пласта. В Трио-сонате *g moll* это противоречие снимается в сегменте-«интермедии» (между 17–18-й вариациями), где на протяжении восьми тактов отсутствует тематический рельеф.

Противопоставление тематических пластов подчёркивают полифонические принципы их организации. Они отчасти проявляются в возникновении «жестких» сочетаний, гармонического переченя между тематическими пластами, «ненормативного» удвоения тонов в аккорде, необычных ладофункциональных сочетаний.

Однако возрастающая роль ритмической акцентности, с одной стороны, приводит к сближению тематических пластов, с другой, к соподчинению их по принципу «фон – рельеф», где тема нижнего тяготеет к выполнению роли гармонической основы для интонационно яркого тематизма верхнего пласта. Это, к примеру, происходит во фрагментах Чаконы *C dur* Граунда из оперы «Дидона и Эней» Пёрселла.

В ансамблевых сочинениях особую роль играют пространственные эффекты сопоставления разных по плотности сегментов текста. Ступенчатые громкостно-динамические перепады звучания достигаются оригинальными способами с помощью регистровых модификаций темы, «зеркальных» перестановок

continuo-solo, а также изменения тембрового и численного состава солирующих инструментов. При этом оппозиция линии basso ostinato над-остинатному пласту фрагментарно переключается в горизонтальную плоскость. Приведём некоторые примеры.

Эффект горизонтального динамического перепада иногда достигается и с помощью «отключения» темы и собственно партии continuo, что происходит, например в «интермедии» между 20–21-й вариациями Трио-сонаты *g moll* Пёрселла (пример № 4). Здесь снимается противоречие интонационно рельефного баса орнаментированному над-остинатному пласту.

Пример № 4 Пёрселл Г. Трио-соната *g moll* (сегмент)

Adagio

Яркий эффект рождает горизонтальное противопоставление «облегчённого» варианта темы всему инструментальному «массиву» исполнителей окружающих его вариаций. Чем большее число солирующих инструментов включено в партитуру ансамблевого сочинения, тем богаче и интереснее выбор тембровых приёмов, имитирующих громкостно-динамический перепад. Так, в Сонате «А Cinque» Бибера граница 11–12-й вариаций отмечена контрастом полного состава солирующих инструментов (две трубы и две скрипки) солирующей 2-й скрипке. А на грани 2–3-й, 8–9-й вариаций сталкивается звучание однородных инструментальных групп (две скрипки и две трубы). Полный ансамблевый состав в «Fantazia: Three parts upon a Ground» Пёрселла (16-я и 18-я вариации) противопоставлен трём флейтам и одногласной линии виолы (пример № 3).

Более эффектно и масштабно принцип концертирования выражен в оперных или театральных сценах, решённых в виде инструментальных вариаций на basso

ostinato. В сцене «Triumph victorious love» из оперы «Диоклетиан» Пёрселла хорвое звучание противопоставлено инструментальному (пример № 5). Здесь чередование двух труб, трёх гобоев и струнной группы (две скрипки и виола) представлено разнообразными вариантами (состав инструментов, конфигурация, порядок их вступления, а также протяжённость звучания партий).

Приём зеркального обращения партий continuo и solo (вертикально-подвижной контрапункт) также воссоздаёт тембровый контраст. Перемещение темы из басового регистра в партии солирующих инструментов, например, скрипок, часто сопровождается «выключением» обязательного для партии basso continuo клавесина. Названный эффект встречается в 8-й вариации Чаконы *g moll* для двух скрипок, альты и чембало и между 17–18-й вариациями Трио-сонаты № 3 *g moll* Пёрселла.

Завершая изложение, отметим, что специфику оппозиции тематических пластов в basso-остинатных жанрах ансамблевых сочинений барокко определяет процесс постоянного взаимодействия полифонического и гармонического принципов музыкального мышления. Вместе с тем, тембровый состав инструментов, исполняющих многоголосные пласты, регулируется

Пример № 5 Пёрселл Г. Сцена, опера «Диоклетиан» V акт (30–31-я вариации)



универсальной для того времени устойчивой структурно-смысловой моделью continuo-solo.

Многочисленные внутритекстовые модификации темы basso ostinato и тематизма над-остинатного пласта в ансамблевой музыке барокко способствуют изменению их взаимоотношений. Темброво-регистровые переносы темы открывают путь к снятию жёсткой пространственной регламентации тематических пластов. Их *со-положенность* фрагментарно сменяется взаимодействием.

В бассо-остинатных жанрах ансамблевой музыки барокко преобразуется смысл оппозиции «*неизменное – изменяющееся*», поскольку нижний пласт тяготеет к освобождению от обязательного и неизменного проведения темы, а верхний стремится к кристаллизации процесса непрерывного варьирования. Противоречие между сторонами этой оппозиции сглаживается, смысловые пласты время от времени устанавливают общие закономерности в виде совпа-

дения синтаксических цезур, а также синхронизации их метрической акцентности. Оппозиция двух точек зрения на мироустройство – «Вечного и Бренного» дополняется «странствиями» в одном «*преходящем настоящем*» пространстве и времени.

Вертикальная оппозиция контрастных по интонационно-лексическому наполнению, а также тембровому и фактурному звучанию пластов по-прежнему актуальна в ансамблевой музыке барокко. Вместе с тем она фрагментарно дополняется горизонтальным контрастом, последовательным сопоставлением различных по фактурной плотности сегментов музыкального текста. Противопоставление солирующих инструментов или отдельных групп звуковой массе всего ансамбля моделирует фактурно-динамический перепад, аналогичный контрасту tutti – solo. Этот эффект свидетельствует о зарождении в рамках старинного полифонического стиля элементов нового централизованного стиля.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробно о формировании и общих принципах организации тематизма названных жанров см. в исследовании автора «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко» [1].

<sup>2</sup> О формировании разнообразных ансамблевых объединений барокко см. подробно в кн. Э. М. Прейсмана «Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков» [10].

<sup>3</sup> Струнный щипковый инструмент, разновидность лютни, китаррон был распространён в Италии, а теорба в Англии XVI–XVII веков.

<sup>4</sup> В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. Л. Н. Шаймухаметова) они рассматриваются посредством методологии семантического анализа как смысловые структуры музыкального текста барокко в контексте клавирных [4; 7; 8; 13], скрипичных и ансамблевых сочинений барокко [2; 11].

<sup>5</sup> Частным проявлением универсального принципа стала отшлифованная практикой ансамблевого музицирования

фактурная трёхголосная модель или «трио-принцип», где два верхних равноправных мелодических голоса (solo) противопоставлялись басу-основе (continuo). Таким образом, обеспечивалась «соразмерность всей фактуры и компактность звучания» [5, с. 147]. Исследователи (И. Бялый, А. Епишин и Н. Зейфас [3; 5; 6]) подчёркивают внежанровый характер трио-принципа (термин введён Э. Шенкером и О. Томеком), который охватывал разновидности сольной сонаты, ансамбли «a guatто», «a cinque» (где иногда состав включал девять и более голосов), оркестровые сюиты.

<sup>6</sup> Музыкально-сценические сочинения Г. Пёрселла, изданные после «Дидоны и Энея», музыковеды называют семи-операми или операми семи-серия, то есть речевыми драмами с музыкальными эпизодами-масками, с песнями и танцами.

<sup>7</sup> Аналогичные процессы см.: 1–3-я вариации III части Трио-сонаты № 1 *F dur* Букстехуде.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / Лаборатория музыкальной семантики. Уфа: УГАИ, 2005. 298 с.

2. Алексеева И. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование / УГАИ. Уфа: Гилем, 2013. 304 с.

3. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Генезис и становление. М.: Музыка, 1989. 94 с.

4. Гордеева Е. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных уртекстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 263 с.

5. Епишин А. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Рекон-

струкция: мат. науч.-практ. конф. МГК им. Чайковского. М., 1999. С. 147–157.

6. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 80 с.

7. Кириченко П. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2002. 250 с.

8. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2005. 261 с.

9. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков: статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.

10. Прейсман Э. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков. Красноярск, 2002. 352 с.
11. Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 321 с.
12. Стогний И. О конструктивной функции смысловых оппозиций в музыкальном произведении // Вопросы поэтики

и семантики музыкального произведения: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. Вып. 144. С. 26–38.

13. Шаймухаметова Л. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом: (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.) / ЛМС УГИИ. Уфа, 2003. 25 с.: нот.

## REFERENCES

1. Alekseyeva I. *Tematizm basso-ostinatnykh zhanrov v instrumental'noy muzyke zapadnoevropeyskogo barokko* [Thematicism of the Basso Ostinato Genres in the Western European Baroque Instrumental Music]. Laboratory for Musical Semantics. Ufa: Ufa State Academy of Arts, 2005. 298 p.
2. Alekseyeva I. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [The Basso Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music: A Research Work]. Ufa State Academy of Arts. Ufa: Gilem Press, 2013. 304 p.
3. Byalyu I. *Iz istorii fortepiannogo trio. Genesis i stanovlenie* [From the History of the Piano Trio. Genesis and Formation]. Moscow: Muzyka Press, 1989. 94 p.
4. Gordeyeva E. *Muzykal'naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh urtekstakh I. S. Bakha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Lexicography of the Semantic Structures in J. S. Bach's Clavier Urtext Scores: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2010. 263 p.
5. Epishin A. *Ispolnitel'skie metamorfozy trio-sonaty [Performing Metamorphosis of the Trio Sonata]. Starinnaya muzyka. Praktika. Aranzhirovka. Rekonstruktsiya: mat. nauch.-prakt. konf. MGK im. Chaykovskogo* [Early Music: Practice Arrangements. Reconstructions: Texts of Presentations from a Musicological Conference, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory]. Moscow, 1999, pp. 147–157.
6. Zeyfas N. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [The Concerto Grosso in the Music of Handel]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 80 p.
7. Kirichenko P. *Semanticheskie aspekty raboty ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere klavirnykh proizvedeniy XVII–XVIII vv.): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Semantic Aspects of the Performer's Work with the Musical Text (on the Example of Works for Clavier from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2002. 250 p.
8. Kuznetsova N. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of the Instructional Works of Johann Sebastian Bach for Clavier): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2005. 261 p.
9. Medushevskiy V. *O muzykal'nykh universalnykh* [On the Musical Universals]. S.S. Skrebkov: *Stat'i i vospominaniya* [S. S. Skrebkov. Articles and Memoirs]. Moscow, 1979, pp. 176–212.
10. Preisman E. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vekov* [The Chamber Orchestra as an Original Phenomenon in the Musical Culture of the 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries]. Krasnoyarsk, 2002. 352 p.
11. Sitedikova F. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Works of Western European Baroque Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2012. 321 p.
12. Stogniy I. *O konstruktivnoy funktsii smyslovykh oppozitsiy v muzykal'nom proizvedenii* [On the Constructive Function of Semantic Oppositions in Musical Compositions]. *Voprosy poetiki i semantiki muzykal'nogo proizvedeniya: sb. nauch. tr.* [Issues of Poetics and Semantics of Music: Collection of Musicological Papers] Russian Gnesins' Music Academy. Moscow, 1998. Issue 144, pp. 26–38.
13. Shaymukhametova L. *Dialogi-etyudy v rabote ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere fortepiannnykh proizvedeniy zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv.)* [Dialogues-Sketches in the Performer's Work with the Musical Text (on the Example of the Piano Works of Western European Composers of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries)]. Laboratory for Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts. Ufa, 2003. 25 p.

### Синтаксическая организация тематизма бассо-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко

В статье на примере анализа взаимодействия нижнего и верхнего тематических пластов в ансамблевых сочинениях барокко изучается смысловая организация полифонического текста. Специфика их вертикального и горизонтального соподчинения показывается в контексте знаковых для эпохи западноевропейского барокко жанров пассакалии, чаконы и граунда, образующих единый род basso ostinato. Определяется участие сложившихся в ансамблевой музыке барокко универсальных диалогических моделей continuo – solo и tutti – solo.

Организация тематических пластов рассматривается на материале бассо-остинатных жанров ансамблевой музыки композиторов Г. И.-Ф. Бибера, Д. Букстехуде, А. Вивальди, Г. Пёрселла. Названные процессы изучаются в контексте трио-

сонат, пьес, а также инструментальных интермедий-балетов, сцен, вступлений или заключений в операх и драматических представлениях. Выявляются несовпадение синтаксических цезур, асинхронность процессов интонационного развёртывания тематических пластов, ритмическая комплементарность, имитационные переключки и перёчение голосов, нивелирование кадансов, сопоставления разных по плотности и тембровому наполнению сегментов текста и многое другое. Через исследование взаимодействия тематических пластов обозначаются наиболее общие для инструментальной и специфические для ансамблевой музыки художественные тенденции развития и эволюции полифонического тематизма.

**Ключевые слова:** полифонический тематизм, ансамблевая музыка, basso ostinato, западноевропейское барокко



## The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres in Works for Instrumental Ensembles by Western European Baroque Composers

In this article the semantic organization of the musical text is studied on the example of analysis of interaction of the upper and lower thematic processes in Baroque works for ensemble. The specificity of their vertical and horizontal collateral subordination is demonstrated in the context of the genres of the passacaglia, chaconne and ground, which are crucial for the era of the Western European Baroque, which form a single category of basso ostinato genres. Definition is given to the participation of the universal dialogic models of continuo-solo and solo-tutti, which were formed in Baroque ensemble music. Organization of thematic strata is examined on the material of the basso ostinato genres of music for ensembles by composers G.I.-F. Biber, Dietrich Buxtehude, Antonio Vivaldi and Henry Purcell. These processes are studied in the context of trio-sonatas, short instrumental

pieces, as well as instrumental intermezzi-ballets, scenes, introductions or conclusions in operas and incidental music for theatrical performances. The discrepancy of syntactic caesuras, asynchronicity of the processes of intonational unfolding of thematic strata, rhythmic complementarity, imitational roll calls and list of voices, leveling of cadences, juxtapositions of segments of texts of different levels of density and timbral satiety, and many other aspects are revealed. Through careful study of the interaction of thematic strata, the artistic tendencies of development and evolution of contrapuntal thematism that are most common in instrumental music and specific in ensemble music are identified.

**Keywords:** contrapuntal thematism, ensemble music, basso ostinato, Western European Baroque

### Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения,  
профессор, научный  
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики,  
заведующая кафедрой теории музыки  
*E-mail: alexeevaiv@mail.ru*

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова  
Российская Федерация, 450008 Уфа

### Irina V. Alexeyeva

Doctor of Arts,  
Professor, Research Associate of the Laboratory  
for Musical Semantics,  
Head of the Music Theory Department  
*E-mail: alexeevaiv@mail.ru*  
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts  
Russian Federation, 450008 Ufa

