

**Автор статьи** – Лабутина Алина – студент 3 курса теоретико-дирижерского факультета ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова».

**Научный руководитель** – Копосова Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова».

*Лабутина Алина*

## **ПАССАКАЛИЯ ИЗ ОПЕРЫ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА**

### **«КОРОЛЬ АРТУР»**

#### **В СВЕТЕ АНГЛИЙСКИХ ТРАДИЦИЙ BASSO OSTINATO**

Basso ostinato – одна из эмблем музыки барокко. Этот термин имеет разные трактовки, но чаще всего он связан с музыкальной формой. Формы на основе неизменного баса имели связь с определенными жанрами. Для центральной Европы – это, в первую очередь, пассакалия и чакона. В английской барочной музыке исторически сложились свои жанры, связанные с неизменно проводимой басовой темой – фэнси и граунд. Каждый из них, а в особенности граунд, имел свою специфику.

В русскоязычной музыковедческой литературе термин «граунд» трактуется как «английское обозначение basso ostinato, а также самих сочинений, основанных на его применении» [4, с.136], хотя до настоящего момента особенности этой региональной разновидности basso ostinato не обобщены. Настоящая работа призвана отчасти заполнить этот пробел.

Первые отечественные труды, в которых мы находим упоминание о граунде, датируются 1970 годом. На начальном этапе термин «граунд» еще не всегда встречается в исследованиях,

касающихся английской музыки XVI–XVII вв., а также жанров и форм барокко [3; 5; 9; 10; 11]. В текстах конца 1990-х – начала 2000-х граунд уже понимается как неотъемлемая часть бассоостинатной практики барокко [1; 7; 8]. Наконец, в трудах последних лет ощутимы опора на зарубежные источники, более пристальное внимание к этому барочному явлению [2; 4]. Таким образом, в отечественной исследовательской литературе на протяжении примерно сорокалетнего промежутка представления о граунде постепенно детализировались и уточнялись. Это происходило, в первую очередь, благодаря знакомству с существующей англоязычной литературой по этой теме, с изучением более широкого круга музыкальных образцов, а также аутентичных трактатов. К настоящему времени ясно зафиксирована многозначность понятия «граунд», но формы, построенные на основе граунд-баса, принципы варьирования, сам этот жанр специально никем не изучался.

В иноязычной литературе число источников, связанных с граундом, больше, а сами они гораздо обстоятельней. Из этого круга литературы нами выбраны несколько публикаций: энциклопедическая [13], а также иные статьи, посвященные способам обработки граунда [12], особенностям трактовки граунда в музыке Г. Пёрселла [14]. Данные работы имеют общее в определении и описании граунда: все исследователи сходятся в том, что термин «граунд» существует в английской культуре на протяжении многих веков, расширяя спектр своих значений. Также все авторы отмечают, что граунд-бас может проходить неизменно, а может видоизменяться, перечисляя схожие виды его преобразований (постоянное повторение одного предложения в басу, а также в других голосах, divisions, расцвечивание и вариации). Кратко обобщая содержание статей, можно заключить, что граунд – явление, трактуемое в английской

культуре многопланово. Во-первых, он видится наследником практики сочинения на *cantus firmus*. В этом случае под граундом понимается тема, проходящая преимущественно неизменно в басу или же в других голосах. Также с этим термином связан тип вариаций на основе повторяемого баса и принципы такого варьирования, наконец, граунд – это жанр.

Объектом изучения в нашей работе стала пассакалия из семи-оперы Г. Пёрселла «Король Артур», единственный пример обращения английского композитора к данному жанру. Используя пассакалию в опере, композитор следует европейской традиции. Так, пассакалия встречается в последнем дуэте «Коронации Поппеи» (1642) Клаудио Монтеверди, в пасторали «Ацис и Галатея» Жан-Батиста Люлли (1686). Хотя для барочной оперы более характерным было включение в оперу чаконны. Пёрселл также не раз обращался к чаконе в своих семи-операх: «Пророчица, или История Диоклетиана» (1690), «Королева фей» (1692).

В «Короле Артуре» пассакалия знаменует собой завершение четвертого акта оперы. Номера, составляющие финал, по своему материалу объединены в две части. Первая из них устроена так: ее открывает инструментальное вступление, за которым следует мужская ария, ей вторит хор, раздел завершает инструментальное заключение, которое продолжает развитие вступительной инструментальной части. Вторую часть образуют дуэт, хор, стихи нимф и леших заключительный хор (Таблица №1).

Таблица №1. Общая организация пассакалии из оперы Пёрселла «Король Артур».

I раздел			II раздел
вступление (инструментальное)	мужская ария с хором	заклочение (инструментальное)	дуэт, хор, стихи нимф и лесных заклочительный хор
Граунд-бас (58 проведений)			

Весь перечисленный музыкальный материал разворачивается на фоне граунд-баса – повторяющейся музыкальной формулы (Пример №1). Он состоит из 4 тактов и опирается на типичный для бассоостинатных тем круг интонаций, представляя собой диатонический вариант фригийского хода с остановкой на пятой ступени. Тоны этой последовательности расппеваются, поэтому первые три такта представляют собой секвенцию, нисходящую по секундам.

Пример №1. Пассакалия из оперы Пёрселла «Король Артур». Граунд-бас.



варьирование собственно граунд-баса. В его проведении наблюдаются такие процессы: граунд проходит октавой выше, фигурируется, проходит в обращении, рассредоточивается между голосами, может выключаться. Остальные вариационные линии связаны с верхними голосами. В их отношении композитор опирается на два разных подхода. В одной группе – в нее входят проведения 1 и 2, 5 и 6, 13 и 14 – используются полифонические приемы и несущественное фигурационное варьирование. Оставшиеся пары – 3 и 4, 7 и 8, 9 и 10, 11 и 12 – объединены принципом фигурирования голосов. Важным элементом граунд-баса является пунктирный ритм (восьмая с точкой и шестнадцатая). Процесс варьирования «надстройки» связан с постепенной передачей этой формулы из баса в верхние голоса, пока не достигается заполнение ею всех долей каждого такта.

Мелодизация голосов, возникающая в итоге, дает разные варианты гармонических решений в вариациях. Благодаря этому в каждой паре проведений исходная гармоническая формула звучит по-новому. Изначально тема опиралась на распетый вариант фригийского оборота и была связана с последовательностью септаккордов. В последующих проведениях неизменным остается ритм гармонических смен, заданный темой, и основа ее функционального плана: 1, 2, 3 такты открывают – тоника, натуральная доминанта (VII) и субдоминанта соответственно; последний такт заканчивается гармонической доминантой. Функции аккордов, находящихся на слабых долях, подвергаются регулярному варьированию. Особняком стоит пара инвертированных проведений (9, 10), в котором функциональный план, заключенный в гармоническую рамку крайних тактов, также обращается в сравнении с первоначальным. (Таблица № 2):

Таблица № 2. Гармонизация проведений темы.

	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
1 проведение	<u>I,VI</u>	VII <sub>7</sub> , III <sub>6</sub>	VI <sub>7</sub> , IV	V <sub>7</sub> гармонический
3 проведение	<u>I,IV<sub>6</sub></u>	VII, III <sub>6</sub>	VI, IV	II <sub>6</sub> , V гармонический
5 проведение	<u>I,VI</u>	VII, V <sub>6</sub> натуральный	VI, IV	K <sub>64</sub> , V гармонический
7 проведение	<u>I,IV</u>	VII, III <sub>6</sub>	VI <sub>7</sub> , IV	K <sub>64</sub> , V <sub>7</sub> гармонический
9 проведение	I, III	VII <sub>6</sub> , IV	III, VI	K <sub>64</sub> , V <sub>7</sub> гармонический
11 проведение	I	III <sub>6</sub> , V <sub>6</sub> , IV гарм.	IV гарм., V гарм.	V <sub>6</sub> гармонический, K <sub>64</sub> , V гармонический
13 проведение	<u>I,VI</u>	VII, III <sub>6</sub>	VI, II <sub>6</sub>	K <sub>64</sub> , V <sub>7</sub> гармонический

Таким образом, в инструментальных частях складывается вариационная форма, типичная для бассо-остинатных вариаций, и в итоге образуется подобие рассредоточенного вариационного цикла. Совокупный взгляд на инструментальные части финала показывает органичность их устройства. В любой момент времени их фактура остается наполненной, несмотря на небольшое количество партий. Это происходит благодаря детальной проработке как пластов музыкальной ткани, так и их взаимодействия: граунд влияет на надстройку и наоборот.

Рассмотрим устройство второй части финала. В ней организация номеров, вокальных в своей сути, не образует вариационной формы в голосах, расположенных над басом. Вариационные процессы обнаруживаются только в поведении граунд-баса – в дуэте он гокетируется. В дуэте складывается мотетная форма, состоящая из четырех строф. Последняя из них включает два проведения граунд-баса и станет для дальнейшего изложения рефреном. Следующий раздел – хор – относительно небольшого размера, контрапунктирует

одному проведению баса. За ним вновь возвращается рефрен. Стихи Нимф леших и хор складывают малую барочную двухчастную форму: ее первая часть – стихи Нимф – заканчивается на доминанте, вторая часть – стихи леших – начинается с тоники и завершается тоникой. Завершает все рефрен, проводимый в партии Нимф, а затем повторяемый у хора. Таким образом, в над-остинатном пласте в данном случае образуется барочная рефренная форма, объединяющая разделы разного масштаба и состава благодаря возвращению одного и того же материала.

В целом, наблюдение над организацией инструментальных и вокальных разделов финала приводят к заключению, что они строятся на основе разных принципов. В инструментальных фрагментах действует логика вариационного развития, тогда как вокальные опираются на идею контрапункта в широком смысле. В них над повторяющимся басом надстраивается форма невариационной природы. Таких форм здесь образуется две. Ария с хором из первого раздела финала представляет собой двухчастную форму с повторением частей. Вторая часть пассакалии образует развернутую композицию, состоящую из шести разделов и представляющую барочную рефренную форму (Таблица №3).

*Таблица № 3. Схема финала.*

I раздел		II раздел	
вступление (инструментальное)	мужская ария с хором	Заключение (инструментальное)	дуэт, хор, стихи нимф и леших заключительный хор
Вариации на неизменный бас	двухчастная форма с повторением частей	Вариации на неизменный бас	рефренная барочная форма

В какой степени пёрселловская пассакалия по своим особенностям отличается от европейских образцов этого жанра? Сравнивая наши наблюдения за пассакалией Пёрселла и общие заключения о пассакалии, сделанные российскими исследователями, мы видим немало общего: построение музыки на основе оstinатной темы формульного типа, поведение темы – чередование ее неизменных и варьированных проведений. Ярким отличием пёрселловской пассакалии, также как и значительного числа граундов композитора, является распространение в его бассо-остинатных формах вариационных принципов не на всю музыкальную фактуру. Так, Хью М. Миллер, проведя анализ 87 сочинений Пёрселла, построенных на граунд-басе, заключает, что только в 30 примерах голоса, расположенные над басом, имеют вариационную организацию. В остальных случаях она отсутствует [14]. Хотя ученые, обращавшие внимание на это произведение Пёрселла (например, В. Конен) называют его форму вариационной, наш анализ пришел к другим результатам [6]. Собственно, вариационно здесь решен только бас, а организация над-остинатного пласта выполнена по-разному. Вероятно, в этом и есть одна из особенностей английской трактовки формы на основе *basso ostinato*. Кроме вариационных процессов она нередко опирается на идею композиционного контрапункта: когда над испытывающим изменения басом надстраивается одна из барочных форм, не имеющих вариационной природы. В целом, в такой особенности нужно видеть дошедшую до XVII в. традицию форм на *cantus firmus*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: автореф. дис. ...доктор иск.: 05.04.2006. Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2006. – 53 с.
2. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – 232 с.
3. Генова Т. Из истории basso ostinato XV-XVIII веков (Монтеверди, Пёрселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы. М., 1997. – Вып. 3. – С. 123-156.
4. Дуда Н.В. Сольные светские песни Генри Пёрселла: жанровые и стилевые особенности: дисс. ... канд. иск.: / Н.В. Дуда; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова Ростов-на-Дону, 2018. – 250 с.
5. Ковнацкая Л. Музыка Англии // История западноевропейской музыки начало XX века – середина XX века: учебник. Т. 6. СПб.: Композитор, 2010. – 632 с.
6. Конен В.Д. Пёрселл и опера. М.: Музыка, 1978. – 266 с.
7. Кофанова Е.С. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики: дисс. ... канд. иск. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2000. – 29 с.
8. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: "ТЦ Сфера" 1998 г. – 344 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х т. Т. 1. По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. – 696 с.

10. Манукян И.Э. и Фраёнов В.П. Чакона // Музыкальная энциклопедия, т. 6. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1982. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music-dic.ru/> (дата обращения: 01.11.2018).
11. Этингер М. О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. М., 1970. – Вып. 2. – С. 51-78.
12. Greenhouse W. Allt. Treatment of Ground // Journal of the Royal Musical Association. – 1945-1946. – 72nd Sess. – P. 73-95.
13. Hudson R. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Vol. 7. – 1980.
14. Miller H. M. Henry Purcell and the Ground Bass // Music & Letters. – Oct., 1948. – Vol. 29, No. 4. – P. 340-347.