

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

О. Верба

ЖАНРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ВАРИАНТНОЙ ТЕХНИКИ ПИСЬМА: ОТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЛИФОНИИ К СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

О. Verba

GENRE SPACE OF VARIANT TECHNIQUE OF COMPOSING – FROM MIDDLE AGES POLYPHONY TO CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION

Объектом исследования в статье является вариантность как техника письма, как принцип тематического развития в современной музыкальной композиции; предметом – специфические свойства вариантности, обусловленные ее генезисом.

Ключевые слова: вариантность, полифония, Средневековье, современность, музыкальная композиция.

The object of the study in the article is the variety as the technique of composing as well as the principle of the thematic development in contemporary musical composition. The subject of the study is the specific qualities of the variety conditioned by its genesis.

Key words: variety, polyphony, Middle Ages, modern times, musical composition.

Современное звукотворчество образует многоречивую и неоднозначную картину – своеобразный музыкальный Универсум. Черты разных музыкально-исторических эпох естественно и свободно соединяются в нем. Для композиторов особенно важной становится проблема самоопределения, обозначения своих художественно-эстетических и жанрово-стилевых координат.

Для музыкальной композиции XX века характерны сложные синтетические явления, объединяющие в единую композиционную структуру разнообразные и одновременно глубоко связанные своим генезисом элементы. Охарактеризуем истоки вариантной техники письма с целью выявления ее специфики в музыке второй половины XX века.

Проблема вариантности в теоретическом музыковедении рассматривается наряду с родственным ей явлением – вариационностью. По вопросам вариационности существует достаточно обширная научно-методическая литература, однако она ориентирована на классико-романтическую традицию и не отражает специфику вариантности как устойчивой системы со своими принципами формообразования [10–11]. Концепция вариантности в современной музыке, учитывающая новые тенденции в технике композиции, принципах

формообразования, в функциях и организации музыкального тематизма, в настоящее время представлена в трудах автора [3–7].

Объектом исследования в представленной работе является вариантность как техника письма, как принцип тематического развития в современной музыкальной композиции; предметом – специфические свойства вариантности, обусловленные ее генезисом.

В современной терминологии нет ясности в разделении вариантности и вариационности, многие исследователи вариантный принцип развития называют вариационным, давая при этом четкие характеристики специфических особенностей вариантности. В теории музыкальной композиции на современном этапе до сих пор нет единого подхода к определению серийных (сериальных) сочинений: какая техника письма в них работает – вариантная или вариационная? Анализы подобных произведений демонстрируют некое несоответствие: характеризуя приемы вариантности как принципа тематического развития, как техники письма, исследователи зачастую относят их к вариационному принципу развития, а форму в целом определяют как вариационную [11, 522, 527].

Вариантность и вариационность генетически имеют разную природу: вариационность – ин-

струментальную, вариантность – вокальную. В силу этого вариации как жанр инструментальной музыки могут иметь различные темповые обозначения. Темы вариаций, зачастую танцевального характера, подвергаются виртуозной ритмической обработке, при помощи различного рода мелодико-ритмических фигураций. Вариантность же, ориентированная на вокальную природу интонирования, опирается на темпоритм человеческого дыхания, человеческой речи. Так, Э. Алексеев, исследуя ранние образцы фольклорного пения, связывает их структуру и мелодическую линию с естественными физиологическими предпосылками. Эти же закономерности лежат в основе григорианского хораля и знаменного пения, жанров, строящихся по подобию речевого такта.

Характер ритмической организации в вариантной форме совпадает с общеэстетическими тенденциями в литературе и искусстве XX века. Как известно, понятие ритма в поэзии приближается к понятию музыкального ритма, включая в себя не только фактор акцентности, но и фактор осознанных временных соотношений (что находит отражение в стиховедческой терминологии). Суть ритмической реформы в поэзии XX века заключается в замене приоритета *метра* приоритетом *ритма* – индивидуального в каждом отдельном случае сочетания ударных и неударных слогов. В этой связи В. Васина-Гроссман пишет: «Происходит своеобразное укрупнение ячеек метрической сетки: вместо стопы, объединяющей один ударный и некоторое (всегда определенное) число неударных слогов, метрической единицей становится стихотворная *строка* с постоянным количеством ударений, но меняющимся количеством неударных слогов между ними» [2, 94].

Фактор акцентности и фактор осознанных временных соотношений разнятся в вариационном и вариантном принципах музыкального развития. Вариационность тяготеет к метроритмической организации *стопы*, вариантность – *строки*.

Ритмическая реформа стиха, начавшаяся на рубеже XIX и XX веков и сказавшаяся в той или иной мере в самых различных направлениях поэзии, определяется исследователями как «поворот в сторону дисметрического, неравносложного стиха, как движение от силлабо-тонического стихосложения, характерного для классической поэзии, в сторону стихосложения чисто тонического» [2, 93]. В данной связи возможно проведение параллели с вариантностью и вариационностью. Последняя по метроритмической организации относится к силлабо-тоническому стихосложению, вариантность же тяготеет к тоническому, к неравносложному стиху, к прозаической речевой интонации¹.

¹ А. Шенберг уподоблял прозе музыку, лишённую тональных тяготений, регулярной размерности, ритмических повторов. На этот факт ссылается также М. Друскин в монографии «Игорь Стравинский» [9, 22].

Вариантность в музыке второй половины XX века способствует созданию промежуточных форм, форм второго плана: ее «всепроницающая техника» (по выражению В. Задерацкого) гибко сочетает в себе тенденции, отмеченные в литературе – «нерифмованность», развитие, подобное ритмике свободного стиха, с одной стороны, и четкие внутренние метроритмические связи и закономерности, формирующие композиционный процесс в целом, с другой.

Существует мнение, что ретроспективный охват всей доклассической музыкальной культуры помог бы решить многие проблемы современности [8, 6]. Из этого не следует, что можно проводить однозначные параллели между средневековыми принципами письма и современными, однако, анализ композиционных техник выявляет наличие общности – *вариантного метода* сочинения. Вариантность как композиционно-технический принцип пронизывает все уровни композиции и создает единство стиля Высокого Средневековья. Обозначим те специфические черты вариантности в средневековых техниках письма, которые оказываются востребованными в современной музыкальной композиции.

В основе вариантной композиции (и средневековой, и современной) лежит функциональный прототип темы – *первичное интонационно-конструктивное образование (ПИКО)*. Мы вводим данный термин для уточнения специфики темообразования вариантной формы. В нем устанавливается *исходная мера* для каждой из сторон музыкального целого. Это заданная идея сочинения, аналог темы, первопричина *самодвижения* звуковой материи, приводящая непосредственно к вариантной форме как композиционному результату. В средневековой композиции ПИКО представлено ритмомелодическими формулами (модусами), состоящими из определенного типа попевок, которым соответствовали определенные ритмические фигуры. В многоголосии XII века (школа Нотр-Дам) вариантное развитие осуществлялось на основе заданных модусов². Характер вариантного развития определялся модусной ритмикой: вариантное повторение материала охватывало все уровни музыкальной формы – от попевок до протяженных построений, от одного голоса до всего многоголосия. Повторяемость одинаковых ритмических групп способствовала обогащению мелодической работы, связанной с разного рода повторностью: отрабатывался круг приемов пись-

² Термин «модус», от лат. *modus* – мера, способ, правило, предписание. Имеет в музыке несколько значений: в ладовой теории средневековья термин вместе с *tonus*, *tronus* применялся по отношению к церковным ладам, модус показывал, как следует правильно начинать и продолжать мелодию. В додекафонии модус – любая из 4-х видов серии: основной вид, инверсия, ракоход, инверсия ракохода. В нашем понимании, модус – это прототип темы (ПИКО), в котором заданы мелодико-ритмические параметры, играющие в форме ведущую конструктивную роль.

ма, работающих на обновление материала при повторении. Они включали и такие, которые имели непосредственное отношение к полифонической технике. Ю. Евдокимова замечает, что имитации, канонические секвенции, сложные контрапункты впервые возникают в перотиновское время на вариантнo-остинатной основе [10, 36].

Обозначим характер проявления вариантности в средневековых композициях на примере стиля школы Нотр-Дам (эпоха Перотина) и *ars nova*. В своих аналитических наблюдениях будем опираться на музыкальные примеры, приведенные в «Приложении» монографии Ю. Евдокимовой [10]. Используя ее терминологию, выделим те приемы вариантной техники в средневековом многоголосии, которые актуальны для современной композиторской практики:

- **вариантно-мотивная повторность**, которая возникает как следствие единообразия ритмических фигур, одно из таких проявлений – секвенции, варианты перемещения повторяемых мотивов;
- **вариантная комбинаторика** – специфический для конца XII века вид техники, представленный тембровым варьированием одного и того же материала путем перестановки попевок, фраз из голоса в голос³;
- **модусное варьирование** – переритмизация как прием ритмо-интонационного развития в музыкальных сочинениях XII и XIII веков, ритмические фигуры меняются местами, при этом сохраняется (или незначительно варьируется) все многоголосие, но ритмизируется в других модусах;
- **вариантная разработочность** – последовательная разработка одних и тех же попевок на протяжении всей формы, это процесс развития ограниченного круга мотивных ячеек, вариантнo повторяемых, в нем устанавливается стабильный интонационный комплекс, происходит своего рода *тематизация* определенных ритмо-мотивов⁴.

В средневековом многоголосии эпохи Перотина ПИКО – это совокупность вариантнo повторяемых ритмо-мелодических фигур, составляющих своего рода *тематический комплекс*, виртуозно развиваемый

на протяжении всего сочинения. Комплекс попевок был однородным, однако, все они, закрепленные за определенным модусом, имели самостоятельное значение. В становлении музыкальной формы каждая из ритмо-мелодических фигур развивалась при помощи следующих приемов вариантнo фактурно-полифонического развития: вариантность внутри имитационно-остинатных и имитационно-канонических эпизодов, нерегулярность ритмики (техника изоритмии), гокетирование, поликомбинаторика.

В полифонии *ars nova* вариантная техника проявляется в ритмо-мотивной комбинаторике, в мотивной вариантности, в конструировании формы на вариантной основе.

Итак, вариантность в средневековом многоголосии одновременно воссоединила в себе константные моменты (повторение, остинатность) и моменты вариантнo обновления (тембрового, фактурного, мелодико-ритмического). Устойчивые элементы – интонации (ПИКО), пронизывающие сочинение, формируют мотивный каркас, который обрастает, обогащается различными вариантами и является в условиях данного стиля тематической основой произведения.

Важный этап в эволюции вариантности как техники письма, как принципа тематического развития – творчество таких композиторов как Ф. Шуберт, М. Мусоргский, И. Стравинский⁵. В песнях Шуберта откристаллизовалась куплетно-вариантная форма, способная к передаче мельчайших деталей текста. Ее изучение привело исследователей к убеждению, что вариантная форма принадлежит к отдельному разряду форм [11, 149]. «Образцом разлитой вариантности», по выражению В. Цуккермана, явилось вступление к опере «Хованщина» Мусоргского «Рассвет на Москва-реке». В нем принцип вариантнoго развития действует на протяжении всей формы, а не на отдельных ее участках⁶. Цуккерман дает развернутый анализ вступления [12, 98–105], поэтому остановимся на тех свойствах вариантности, которые, с одной стороны, выявляют ее специфику, с другой – те ценные качества ее как метода, которые реализуются в современном композиторском творчестве:

- многократность мотивного варьирования, создающего ощущение развития, движения музыкальной мысли, постоянное обновление мотивных окончаний как бы указывает на беспредельность вариантнoго развития, его неиссякаемость;

³ От этого приема, обозначенного в современной науке термином *Stimmtausch*, ведет свое начало важнейший вид полифонической техники – двойной и тройной контрапункты. Ю. Евдокимова описывает *Stimmtausch* как специфический вид композиционной техники в средневековом многоголосии, как прием «повторения разными голосами», представленный полным тождеством вертикального звучания первоначального и производного соединений, нулевыми показателями двойного и тройного контрапунктов (перемещение мелодий с сохранением их реальной высоты) [10].

⁴ Мотивная разработка в вариантной композиции имеет аналитический характер, она как бы в деталях изучает целостно изложенную мысль, рассматривает заданную идею с разных сторон, выявляет новые возможности темы, заключенные в составляющих ее компонентах.

⁵ Обращение к творчеству этих композиторов не случайно, так как в их произведениях сложились типы вариантности, наметилась тенденция преемственности, составившая своего рода эволюцию вариантной техники.

⁶ В. Цуккерман, анализируя местоположение вариантных изменений в отдельных частях формы на примере произведений В. Моцарта, Р. Шумана, П. Чайковского, классифицирует варианты по своим функциям в форме: 1) вариант – замещение, 2) вариант – продолжение, 3) вариант – среднее развитие, 4) вариант – заключение [12, 92–94].

- иррегулярность, неравномерность в распределении вариантных изменений, растяжения и стягивания затрагивают и звуковысотный (изменения в высотном диапазоне и интервале) и временной (ритмические увеличения и уменьшения) параметры, и мелодическую вертикаль и структурную горизонталь;
- непрерывность, текучесть вариантного мелодико-тематического развития, грани построений едва различимы, интонации не сменяются, а перетекают друг в друга, в результате возникает структурная асимметрия, выраженная в пластическом стягивании-растяжении мотивов, в этом проявляется свойство русской протяжной песни, к интонационным типам которой обращался Мусоргский;
- процессуальность вариантного развития проявляется в *принципе подхвата новых явлений* (по выражению В. Цуккермана), характерном для народной песни, новообразования, сформировавшиеся в ходе вариантного становления, активно включаются в процесс развития, прочно внедряются в формирование последующих вариантов.

Итак, Мусоргский, опираясь на вариантность русской протяжной песни, расширил ее возможности, внес интенсивность преобразований во внутрикуплетное варьирование. Согласимся с высказыванием Цуккермана: «„Рассвет на Москва-реке“ замечателен как *концентрация* многочисленных явлений вариантности и как определенная их *направленность*. Его можно считать своего рода энциклопедией свободной вариантности в том ее виде, который особенно присущ русской народной музыке» [12, 105].

Стравинский расширил границы вариантной техники, опираясь на традиции обрядового фольклора и инструментального наигрыша⁷. Он отказался от традиционно экспонируемой фольклорной темы с ее последующим, обычно вариационным, развитием и разработал тематизм «формульного типа» (термин М. Друскина), малого звукового объема. Тема предстает в виде нескольких равноправных вариантов, принципиально открыта, нестабильна. В этом проявляется непосредственная связь с фольклором, где отсутствует категория «тема» с ее последующим развитием, а есть некая инвариантная модель, реализуемая в последовательности вариантов-куплетов⁸.

⁷ Анализируя вариантную технику Стравинского, мы основываемся на произведениях «русского» периода творчества композитора – «Весна священная», «История солдата», «Свадебка».

⁸ Принцип «развертывание – ядро», осуществляемый, в частности, через постепенное ритмическое укрупнение, стал, как известно, одним из средств тематического оформления народного инструментализма в профессиональной музыке XX века (его широко использовал, к примеру, Б. Барток).

Тематизм не наделен самостоятельным значением, структурно не всегда оформлен, раскрывается в ходе мотивно-ритмического комбинирования⁹. По композиционной функции мотивы и субмотивы порой значимее темы.

В работе с фольклорной темой Стравинский открыл новые возможности вариантного метода:

1) прием постепенного «выращивания» темы из начальной интонации (мотива), собирания ее из отдельных мелодико-ритмических элементов («Весна священная»: вступление к II части, тема «Тайных игр девушек»);

2) противоположный прием размытия контуров темы, введение ее в контрапунктирующий слой либо в фон («Весна священная», тема «Плясок щеголих»);

3) прием рассредоточенного, интонационно растворенного существования темы в многоголосной ткани («Весна священная», темы Вступления).

Во всех упомянутых случаях тема, благодаря частоте и дробности вариантных повторений и ритмической непрерывности, способна приобретать свойства остинато.

Ритм выступает важным организующим фактором вариантной формы в творчестве Стравинского. Перемещения, сдвиги акцентов, варьирование интонационных ударений ориентированы на фонетику русской народной песни, игру речевыми акцентами в пении. Специфическим приемом композитора на всех творческих этапах выступает «тяжелое раскачивание звукокомплексов» (выражение Б. Асафьева) – сочетание стабильных ритмических формул с вариантной переакцентировкой мотивов, которую Стравинский определил как «мелодико-ритмические заикания» (цит. по [9, 70]).

В творчестве Стравинского разработана высококоразвитая мотивная техника, строительный материал которой – краткие попевки. Сцепление, вращение (ротация, если употребить терминологию сериальной музыки), звуковысотные, тембровые и метроритмические трансформации таких мотивов направляют общее движение. Блоки звучаний, основанные на темброво-динамическом факторе, имеют свой объем и плотность, соотносятся динамически.

В изобретательной деформации исходного материала проявляется игровое начало. Это – сдвиги ритмических акцентов, несовпадение мелодических и гармонических функций сопровождения («косой дождь», по меткому выражению Б. Асафьева), неожиданное использование тембров, регистров. Создается впечатление непредсказуемости вариантных процессов, ощущение спонтанного, импровизационного развития.

Рассмотренные приемы вариантной техники И. Стравинского отличаются от вариантного принципа тематического развития Д. Шостаковича. Характерные черты вариантного метода Шостаковича:

⁹ Эта мотивная техника разработана Стравинским во второй половине десятих годов, в частности, в «Свадебке».



цепляемость мотивов («вариантные цепи» по В. Бобровскому [1]), интонационное и структурное прорастание, постепенная динамизация путем тембро-фактурного уплотнения, пребывание в одном образно-смысловом пространстве¹⁰. Последние две характеристики можно отнести и к вариантной технике Стравинского, однако, отличия исходного материала ведут к различным звуковым результатам. В этом проявляется универсальность вариантного метода, имеющего свои культурно-типологические и конкретно-исторические особенности.

Изучение вариантности в музыке различных исторических периодов дает основание утверждать: очевидно наличие двух культурных традиций, которые сформировались благодаря вариантному методу и которыми обусловлены специфические

¹⁰ В. Бобровский на примере симфоний и квартетов Шостаковича противопоставляет два метода тематической работы – вариантный и разработочный [1].

особенности вариантности в современной музыкальной композиции. Представим это положение в виде схемы.

Итак, нами представлены две исторически сложившиеся ветви вариантного метода, основанные на общем принципе работы с исходным материалом. Они предполагают разные подходы в выборе конкретных приемов вариантной техники. Промежуточным звеном, впитавшим в себя характерные черты представленных культурных традиций, явилось творчество композиторов XIX века: Ф. Шуберта, Ф. Листа, М. Мусоргского. Можно сделать вывод, что сочетание черт преемственности и новаторства отличает вариантность как ведущий принцип музыкального мышления XX века. В этом секрет ее актуальности и востребованности на современном историческом этапе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М., 1967.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – М., 1972. – Кн. 1: Ритмика.
3. Верба О. Вариантна форма як композиційне ціле (на прикладі двох творів харківських композиторів) // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. – Харків, 2000. – Вип. 6.
4. Верба О. Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX в.): Дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 2002.
5. Верба О. Вариантность как составляющая творческого метода А. Шнитке: к проблеме анализа музыки второй половины XX века // Молодежь третьего тысячелетия: гуманитарные проблемы и пути их решения: Сб. науч. статей. В 3-х т. – Одесса, 2000.
6. Верба О. О специфике вариантности как творческого метода // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук.-метод. збірник. – Харків, 1998. – Вип. 2.
7. Верба О. О типологических основах вариантной формы // Київське музикознавство: Зб. ст. – Київ, 2000. – Вип. 5.
8. Головинский Г. Композитор и фольклор (Из опыта мастеров XIX–XX веков): Очерки. – М., 1981.
9. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – 2-е изд. – Л., 1979.
10. Евдокимова Ю. История полифонии: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. – М., 1983. – Вип. 1.
11. Задерацкий В. Музыкальная форма: Учебник для специализированных факультетов высших муз. учеб. заведений. – М., 1995.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: Учебник для музыковед. отд. муз. вузов. – 2-е изд. – М., 1987.