

УДК 781

О ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРОТОТИПАХ ВАРИАНТНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Тотальное вхождение вариантности в современную музыку поставило перед наукой ряд вопросов. Чем обусловлено появление столь древнего феномена на художественном небосводе последнего столетия? Каковы базовые, культурные предпосылки возрождения вариантности, объясняющие ее проникновение в самые различные стилистические направления композиторского творчества XX–XXI веков? В чем уникальность истории вхождения вариантности в академическую практику по сравнению с остинатностью, имитационностью, комбинаторикой? Каким образом осуществляется компромисс между древнейшими принципами устного вариантного формотворчества и традициями европейской опусной культуры? Что представляет собой «новый вариантный синтаксис» как результат подобного компромисса?

В центре внимания автора находится *фольклорный генезис вариантности*, «диссонирующий» с закономерностями профессионального музыкального творчества. Точками расхождения между ними являются: исходные модели мировосприятия (коллективная – личностная); объект варьирования (канон, архетип – тема) и способ варьирования (устный – письменный). Несмотря на это, современная музыкальная практика демонстрирует устойчивое движение от привычной для нее модели «тема – вариант» – к модели «варианты – инвариант, канон», характерной для устной традиции.

В различных музыкальных направлениях (от «новейшего фольклоризма» до инструментальных опусов Д. Шостаковича, Б. Тищенко, С. Губайдулиной и др. композиторов) обнаруживаются опосредованные связи с древнейшими мелодическими формами фольклорного творчества, описанными И. Земцовским. **Первая** из них – мелострофы, опирающиеся на вероятностную комбинаторику попевок. **Вторая** – представляет формы мелострофы без композиционно вычлененного тезиса, основанные

не столько на развитии, сколько на «развертывании». Наконец, **третья** – демонстрирует формы, построенные на развитии исходного «интонационного тезиса». Функция вариантности здесь – допевание, непрерывно обновляемое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе. Именно эта, последняя форма становится фундаментом так называемой композиции «строф прорастания», нашедшей свое разноплановое применение, начиная с «песенного» романтизма до творчества Д. Шостаковича и его последователей.

Вхождение вариантности в музыку **XX–XXI веков становится инструментом создания некоего нового синтаксиса, альтернативного опусной традиции**. В его основе – ослабление авторского начала и привнесение черт «устности» в новую формообразующую логику, в том числе за счет размыwania атрибутивных признаков музыкальной темы и общего усиления импровизационных свойств музыки (метод «инженерно» конструируемой свободы, импровизационности).

Ключевые слова: вариантность, вариантное развертывание, опусная традиция, тема, фольклор, неофольклоризм, устное формотворчество, мелострофа, ядро.

ABOUT THE FOLK PROTOTYPES OF THE VARIATIONAL FORM CREATION

Demeshko Galina Andreevna, Dr of Art History, Professor of Department of the Theory of Music, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Having been totally integrated into modern music, the variation poses a number of questions to science. Why has this ancient phenomenon risen among the stars of fine arts of the last century? What are the fundamental and cultural conditions for such rising that can explain its diffusion in compositions of various genres written in the 20th and 21st centuries? Why is variation so unique from the viewpoint of its appearance in academic practice in comparison to ostinato, imitation, and combination? How does it find a compromise between the ancient fundamentals of oral folklore forms creation and traditions of a European opus? What is a “new variation syntax,” which represents a result of the compromise?

The central point of the author’s attention is the *folklore genesis of variation*, which is in discord with principles of professional music. The discrepancies lie in original perception models (collective – personal), the subject of variation (canon, archetype – **subject**), and the **method of variation (oral – written)**. Nevertheless, modern music exhibits a steady transformation from its usual “subject – variant” model to the “variants – invariant, canon” model, which is more usual for oral traditions.

Different musical genres – **from neo-folklorism to instrumental opuses of D. Shostakovich, B. Tishchenko, S. Gubaidulina, and other composers** – reveal some indirect links to the most ancient forms of folk melody described by I. Zemtsovsky. The **first** one is the strophe melody, which draws on probable combinations of specific melody idioms. The **second** one represents forms of the strophe melody without any compositionally distinguished thesis that are more based on continuity rather than on development. Finally, the **third** link shows the forms, which are based on development of original “**intonational thesis.**” **The function of variation** here is the melody continuation, a constantly evolving original thesis that attaches individuality to every lyrical strophe melody. It is the third form that becomes a fundamental for so called “emergence of strophes” composition, which is widely used in various genres: from lyrical romanticism to the compositions written by D. Shostakovich and his followers.

Having emerged in music of the 20th and 21st centuries, variation becomes a tool for a new syntax, which is an alternative to the opus tradition. It is based on weakening of the author’s individuality and making the new principles of formation more “oral”, specifically by making attributive characteristics of musical theme less distinctive and by intensifying improvisation capabilities of music in general (“**engineered**” **freedom, improvisation capabilities**).

Keywords: variability, variational evolution, opus tradition, theme, folklore, neofolklorism, oral form creation, melody verse, core.

Вариантность, вариантная логика – универсальные приемы организации современного звукового пространства. Закономерность их вхождения в академическую практику XX–XXI веков демонстрирует творчество крупнейших отечественных и зарубежных композиторов. Вместе с тем феномен «органичности» этого явления в лучших музыкальных опусах последнего столетия – лишь верхняя, так сказать «видимая» часть айсберга. «Подводная» же его часть скрывает в себе процесс приспособления вариантности как древнейшего вида формотворчества к языку современного музыкального искусства. Но этот процесс сложен не только с технической стороны. Он чреват неравномерностью, а порой и неожиданностью самого художественного результата, ибо фольклорный генезис вариантности, скорее, диссонирует, нежели согласуется с закономерностями профессионального музыкального творчества.

Синдром «диссонирования» находим и в теоретических концепциях вариантности. Подавляющее их большинство пытается проецировать идею «первичности» тематизма на сферу вариантного формообразования. В рамках возникающей на этой основе модели *тема – вариант* последний толкуется как образование, производное от темы, наподобие другой зависимости: *тема-вариация*. Оказавшиеся в одном смысловом ряду вариационный и вариантный процессы, таким образом, различаются лишь способом отношения к теме, алгоритмом изменяемого-неизменного, величинами сохранности исходного тематического материала и т. д. В фольклорной же практике первичен *весь* вариантный процесс, воспроизводящий инвариант (канон, архетип). Ему соответствует качественно иная, интровертированная модель: *варианты – инвариант*.

Несмотря на это, современное композиторское творчество демонстрирует устойчивое движение от привычной для него модели (тема – вариант) – к модели (варианты – инвариант), характерной для устной музыкальной традиции, «хроматически» заполняя пространство между этими полюсами. В одном случае возникает некий вторичный художественный продукт, подчиняющий вариантную логику, подстраивающий ее «под себя», но не взрывающий базовую для опусного искусства установку на тему. В другом – обнаруживается стремление художника создать

нечто принципиально новое, не вписывающееся в привычную систему европейского «эстетического языка». Именно эта модель вскрывает существенные различия между вариационностью и варианностью, изначальное несходство глубинных механизмов их функционирования.

Итак, в основе *вариационного формообразования* – не просто иницирующая этот процесс **тема**, но и соответствующая логика его организации с характерными для классического искусства дефинициями: «рельеф-фон», «центр-периферия», «экспонирование-развитие». *Вариантное же формообразование* по сути своей ориентировано на переменную (неклассическую) модель, где каждый момент развертывания – точка «транзита» и вместе с тем центр. Но главное – здесь важен *весь* процесс, «высвечивающий» инвариант, непрерывно формирующий представление о нем и т. д.

Новая, «рукотворная» вариантность – при всей сложности своего вхождения в современную академическую практику – восходит, по-видимому, к нескольким базовым моделям устного формотворчества, которые описал И. Земцовский. Одна из них отсылает к *древнейшим системам «мелопеи» псалмодического и формульного типа* и отражает синкретичность архаического сознания. «Тематического мелоса как такового, – отмечает И. Земцовский, – в данной группе фольклорных форм еще нет. Развития – тоже...» [4, с. 95]¹. Поэтому *вариантность* становится здесь фактически единственным способом обнаружения неких опорных ладоинтонационных попевок и формул, просвечивающих в сквозной линии развертывания.

Подобный опыт архаически-ритуального варьирования становится актуальным в начале XX столетия, получая свое наиболее яркое воплощение в «язычестве» И. Стравинского и варваризмах Б. Бартока. 70–90-е годы отмечены появлением образцов «нового примитива», нацеленного на модернизированное воспроизведение архаических терпкостей и угловатостей. Своеобразной «вывеской» этого направления становится образ «остановленного», внеположного времени. Один из его принципов весьма точно харак-

¹ И. Земцовский, наряду с псалмодическим типом, вслед за Асафьевым, относит его к миру «образной речитации».

теризует Т. Чередниченко. Это, по словам автора, определенная «пространственная координация точек звукоряда. Мелодии важно в любом порядке набрать обязательные звуколюкусы, постепенно «вытоптав», «обжив» звуковое пространство, – пройдя ограниченный звукообъем всеми возможными маршрутами» [6, с. 549].

Наглядным примером «новейшего фольклоризма» является цикл В. Мартынова, «Ночь в Галиции» на слова Велимира Хлебникова для Opus Posth и Ансамбля народной музыки Дм. Покровского (1996). По признанию композитора, «истинная музыка существует вне автора», поэтому названный цикл не есть «сочинение», а скорее «соподчинение», связанное с оперированием некой системой «готовых модулей». Как видим, подобная «методика» весьма близка по сути принципу нанизывания простейших попевочно-силлабических «строительных блоков» как единственному способу вариантного продвижения в древнейших системах устного формотворчества.

Другие архаические модели, обозначенные И. Земцовским, восходят к *собственно мелодическим формам* фольклорного творчества. В XX–XXI веках они прорастают не в экзотические «неофольклоризмы», а в формирующие принципы, более или менее органично привитые на почву современного музыкального языка. **Первая** из названных моделей – это мелострофы, базирующиеся на вероятностной комбинаторике попевок. **Вторая** – представляет формы «мелострофы лирических песен... без композиционно вычлененного тезиса... основанные не столько на “развитии”, сколько на “развертывании”» [4, с. 95]. Наконец, **третья** – демонстрирует «формы, основанные на развитии “интонационного тезиса” (лирика типа русской протяжной песни, своеобразный музыкально-песенный симфонизм, тип музыкально-композиционной “тоники”...)» [4, с. 95]. Функция вариантности здесь – допевание, непрерывно обновляемое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе.

Композиционную логику, близкую **первой** из этих моделей, можно встретить в целом ряде современных музыкальных опусов. Таковы многие инвенции XX века, предназначенные для различных инструментов. В отличие от баховских имитационных пьес данного жанра, в них

преобладает логика вариантно-конструктивной работы с мелодическими ячейками, повторяемость и изменимость которых подчинены принципу свободного выбора. Например, в Инвенции для фортепиано С. Губайдулиной и Инвенции № 1 (из цикла Две инвенции для флейты соло) Е. Фирсовой предельно сконцентрированное время-пространство мотивных ячеек («попевок») подвергается различного рода комбинациям-сочетаниям с другими ячейками. Поэтому на первый план, как и в фольклорных формах, выходит то, что можно назвать *«хронотопом структурирования»*, в рамках которого границы попевок значимы не менее, чем сами попевки. И хотя роль вариантности здесь уведена вглубь, вторична, она имеет место в обоих пьесах: во взаимодействии с конструктивностью на более равноправной основе у Губайдулиной² и в подчинении последней – у Фирсовой. Так возникает первый тандем: **архаика – вариантное формообразование в музыке XX–XXI веков.**

Универсальной моделью барочного формообразования становится принцип *развертывания*, непосредственно связанный со **второй** моделью, обозначенной И. Земцовским. Уже в фольклорной лирике впервые раскрывается мелодическая, ладоинтонационная природа вариантного формообразования, опирающегося на принцип развертывания (специфика мелостроф «без композиционно вычлененного тезиса»). Его специфика – в плавном мелодическом скольжении, незаметности структурных граней, непрерывной обновляемости.

В эпоху барокко комбинаторика и вариантность уже далеко не единственные принципы. Сочетание вариантности с различными видами мотивного повтора и обновления обогащает композиционный процесс, делает его гибче и разнообразнее. Сам вариант может здесь выглядеть как варьирование точного, секвентного или конструктивного повтора; как повтор с «прирастанием» звуков, как вариант с более свободной или радикальной («производный» контраст) программой изменений.

² Достаточно перечислить хотя бы огромный диапазон метрической презентации попевок: от 3/8 до 11/8 (за исключением метра 4/8), повторяемость и функция которых неодинаковы. Все это усиливает эффект вариантной подвижности материала.

И все же отметим главное: *развертывание возможно и «вне композиционно вычлененного тезиса»* (ядра, «темы»). Оно противостоит природе направленного «развития», представляет определенный тип движения – нерасчлененного, открытого, нетематического. Вместе с тем это и характерная концепция музыкального времени³, близкая, с одной стороны, устной традиции, а с другой – старинным контрапунктическим формам «длящегося пребывания». В отличие от хронотопа структурирования, логика развертывания здесь опирается на многопланово *варьируемый повтор* и, таким образом, оказывается наиболее органичной средой для вариантного формообразования.

В творчестве Баха «ядро» еще сплошь и рядом интонационно мобильно и вариативно не в меньшей степени, чем его развертывание. Чередование «опорных» и «легких» участков формы здесь достигается посредством равномерного распределения характерных элементов в мелодической линии. При этом разность потенциалов между динамически активными и нейтральными моментами развертывания стремится, условно говоря, к нулевой отметке (самоуравновешивающаяся, колебательная структура времени). Примерами такого рода вариантного развертывания могут служить многие аллеманды Баха (в том числе – Аллеманда из Французской сюиты Ре-минор и Соль-мажор), прелюдии, токкаты и т. д. Преемственность в вариантной модели этого типа: **архаика (мелострофа без композиционно вычлененного тезиса) – барочный принцип «ядро-развертывание»**.

В музыке XX века она сохраняет свое самостоятельное значение, реализуясь в фактурных, «моторных», фигуративных и т. п. неклассических формах тематизма, образующего *вариантные цепи*, и несущих на уровне музыкального хронотопа информацию о синкретической целостности и нечленимости мира. Сошлемся лишь на два примера, очень разных по смысловым задачам, но выполненных в сходной манере вариантного развертывания. Один из них – II ч. (Postscriptum) Третьей симфонии Б. Тищенко, решенная в духе плачевой речитации и представляющая собой тип бесконечно длящейся континуальной формы

³ По словам М. Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1].

(Con tranquillo moto) с нерасчлененной строфикой и неполно фиксированным ядром. Другой пример – варианты цепи общих форм движения (Восьмая симфония Д. Шостаковича: III ч., скерцо-токатта), воспроизводящие демонический образ необузданной стихии.

Еще более актуальной в эпоху барокко становится универсальная модель вариантно-полифонического формообразования, построенная на принципе **прорастания**. Ее фольклорный прообраз – упоминаемая И. Земцовским **третья** форма «мелострофы, основанной на развитии «интонационного тезиса»». Специфика данной модели уже подразумевает композиционно фиксируемую структуру (интонационный тезис, ядро, зерно, тему-мотто...), стимулирующую процесс прорастания.

В основу барочной модели «тезис-прорастание» положено сходство начальных (строгих) и вариантное обновление продолженных (свободных) построений. Такова, в частности, композиция, состоящая из имитации и последующего свободного продолжения разделов (неимитационного продолжения имитации)⁴. В полифонической практике она свойственна «мотетной форме» (Вл. Протопопов), фуге (диалектика соотношения «тема» – «не-тема»), другим композиционным структурам, в которых имитация сменяется более свободным, «интермедийным» построением. Вместе с тем, как уже отмечалось, это новый, трансформированный вариант модели «ядро – развертывание» с выраженными в композиционном (тематическая) и смысловом (постулирующая) отношении функциями инициального построения (тезиса).

В соответствии с этим меняется не только тип музыкального движения, но сама концепция формотворчества и восприятия, все более смещаясь в сторону тематизации, расчлененности и замкнутости композиционного пространства. Даже применительно к традиционной музыке здесь принято говорить о высших, «симфонических» формах развития. Что же касается профессионального творчества, то в его пределах эта модель неуклонно трансформируется в **композицию «строф прорастания»**, особенно актуальную для музыки XX века, где на долю вариантности, порой, приходится не просто «длящееся пребыва-

⁴ А. Милка считает ее базовой для всей полифонической культуры [5, с. 41].

ние» или длительное развитие, но и «изживание» ранее изложенных тем.

Так намечается еще одна линия – **мелострофа, основанная на развитии «интонационного тезиса»** (музыкально-песенный симфонизм) – **барочный принцип «тезис – прорастание»**. Начиная с XIX века эта линия окончательно оформляется в композицию «строф прорастания» («песенный» романтизм, русские композиторы, Малер, Шостакович), в рамках которой происходит симбиоз вариантности и принципов академического творчества.

В XX веке мелодическая природа вариантности и понятие *горизонтальной полифоничности*⁵ связывается, прежде всего, со спецификой музыкального мышления Д. Шостаковича – текучестью композиционно-драматургического развертывания, воспроизводящего изменчивость, процессуальность самого бытия и остро ощущаемого непрерывного «тока времени». Здесь же возникает качественно новый тип вариантного прорастания, ассимилированный к гомофонной драматургии и впервые соединивший в себе принцип баховского ядра и бетховенской функциональной антитезы.

Являясь специфическим продуктом современной музыкальной практики, он реализуется в условиях тематически концентрированного развертывания и находит свое наиболее полное выражение в шостаковической ветви инструментального творчества. Так замыкается историческая цепь: **ядро – развертывание – шостаковические «строфы прорастания» – опусная музыка XX века**.

Новые свойства текучести и непрерывности шостаковической модели возникли, с одной стороны, как результат переосмысления ряда моделей прошлого на новом историческом витке. От народной протяжной песни (с ее внутренней бесконтрастностью) и баховского развертывания заимствуется *принцип погружения*, углублен-

ный показ процесса становления музыкальной мысли. А с другой стороны – органичной основой такого развертывания становится комплекс «эксклюзивных», собственно шостаковических средств: поступательно-мелодический потенциал его ладов и специфика ритмической организации музыки композитора, тяготеющей к свободе и нерегулярности, ее образно-смысловая неоднозначность и тончайшая система интонационно-тематических связей и мутаций.

Принципиально новым в стилистике Шостаковича становится сочетание предельной образной конкретности с широким горизонтом «обозрения», большого диапазона контрастов с умением органично сплавлять, объединять это множество. И в этом, опять-таки, обобщение опыта предшественников (бетховенских мотивных столкновений, резких эмоциональных перепадов, свойственных музыке Чайковского, малеровских стилистических контрастов в пределах одной мысли) вкупе с сугубо авторскими находками. Важнейшая среди них – *включение вариантности в столь непривычный для нее, изобилующий контрастами контекст*.

В результате возникает характерный феномен музыки XX века – тематизм Шостаковича. Его содержательный срез представлен мелодическими элементами, которые по степени контраста и энергоемкости сопряжения могут быть сопоставимы с тематическими «ядрами» сонатности. Способ же проживания шостаковического тематизма, напротив, подчеркнута полифоничен. Отсюда – непрерывные интонационные переплетения и мутации, перерастания и «врастания», вкрапления и инкрустации, уподобляющие его растущему организму, живой ткани, еще не принявшей кристаллически зафиксированного облика. Главным двигателем такого тематического процесса у Шостаковича становится *интонационная вариантность*⁶.

⁵ По отношению к музыке XX века понятия «горизонтальной» и «вертикальной полифоничности» одним из первых формулирует А. Должанский. «Полифония как ткань (склад), – пишет он, – средство создания характеристики, портрета. Полифония как форма (композиция) – средство развития образа. В этом объяснение того, почему «портретный» Прокофьев использует почти исключительно первую сторону полифонии, а драматург Шостакович – обе» [3].

⁶ Все способы соединения соседних интонационных сегментов в конечном счете подчиняются у Шостаковича универсальным принципам сочетания: повтору (точному или секвентному), варианту (воспроизводящему только часть параметров предыдущего мелодического сегмента) и контрасту (предполагающему жанровое различие интонационных сегментов, несущее с собой смену ассоциаций). У Шостаковича особенно распространены вариант и варьированный повтор (точный и секвентный).

Найденная композитором модель «вариантно-горизонтальной полифонии» становится своего рода «классикой» в музыке XX века и отправной точкой для целой ветви современного инструментализма. Достигнутое в ее пределах взаимодействие кристаллического и изменчивого, классического и неклассического, гомофонного и полифонического стало возможным лишь в условиях этой новой «тематической конституции» Шостаковича. Здесь же впервые вариантность оказывается не просто приемом, встроенным в

сферу «тематически концентрированного» или «разработочного развертывания», но становится базовым формообразующим принципом.

Итак, динамика процессов в сфере современного композиторского творчества крайне сложна, разнонаправлена и далека от завершения. Но бесспорно одно: всестороннее проникновение вариантности в опусную традицию взрывает ее монотекстуальную основу и намечает особый, «письменно-устный» вектор в современной академической музыке.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.
2. Демешко Г. А. Вариантность как феномен музыкальной практики XX века // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2 (11). – С. 7–13.
3. Должанский А. Избр. ст. – Л.: Музыка, 1973. – 211 с.
4. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. – 1988. – С. 93–100.
5. Милка А. К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги. – 1986. – С. 36–57.
6. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 600 с.

References

1. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki [Questions of Literature and Aesthetics]*. Moscow, 1975. 504 p. (In Russ.).
2. Demeshko G.A. Variantnost' kak fenomen muzykal'noy praktiki XX veka [Variant Development as a Phenomenon of Musical Practice in the 20th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2012, no. 2 (11), pp. 7-13. (In Russ.).
3. Dolzhanskiy A. *Izbrannyye stat'i [Selected papers]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1973. 211 p. (In Russ.).
4. Zemtsovskiy I.I. Khronotopy muzykal'nogo fol'klora: opyt tipologii [Chronotopos of Musical Folklore: Experience of Typology]. *Prostranstvo i vremya v iskusstve [Space and Time in Arts]*. Leningrad, 1988, pp. 93-100. (In Russ.).
5. Milka A. K voprosu o genezise fugi [On Genesis of Fugue]. *Teoriya fugi [The Theory of Fugue]*. Leningrad, 1986, pp. 36-57. (In Russ.).
6. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical Reserve: The 1970s. Problems. Portraits. Stories]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 600 p. (In Russ.).