

В. Цуккерман

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Вариационная
форма*

В. А. Цуккерман

АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Вариационная форма

*Допущено
Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1974

ОТ АВТОРА

Предлагаемая работа представляет собой главу учебника «Анализ музыкальных произведений», предназначенного для студентов консерваторий — музыковедов и композиторов. Первый том учебника был написан совместно с Л. А. Мизелем и опубликован в 1967 году. Его продолжением должны явиться главы, посвященные формам более крупным, чем период.

Огромная распространенность вариационной формы, многовековое ее существование и чрезвычайное разнообразие видов — таковы причины, потребовавшие достаточно развернутого изложения. Ввиду значительных размеров главы она публикуется как отдельное издание.

Данная часть учебника, как и первый его том, содержит больше материала, чем обычно проходит в курсе. Педагог, таким образом, может варьировать содержание курса в зависимости от уровня и подготовленности студентов, а также — от круга своих собственных научно-педагогических интересов.

Изукая закономерности структуры и развития в вариационной форме, студент не должен терять из виду коренную задачу курса анализа — приобретение навыков целостного анализа, раскрывающего содержание музыкальных произведений в единстве с формой. Поэтому автор, во-первых, стремился всюду, где это представлялось уместным, связывать формально-конструктивные данные с образно-выразительными, а во-вторых, выделить несколько важнейших произведений для подробного анализа, приближающегося к целостному типу. Два таких образца (Анфанта сон-пто из 5-й симфонии Бетховена и «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского) находятся в тексте работы, а два других — наиболее крупных по размеру (Масса Баха и Largo из 8-й симфонии Шостаковича) — выделены в приложениях. Выбор композиторов должен содействовать освещению некоторых главных исторических этапов в развитии вариационной формы¹ (XVIII и XIX, середина XX столетия).

Глава «Вариационная форма» обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Московской консерватории. Автор выражает признательность В. В. Про-

¹ Рассмотрению исторического развития вариаций как непрерывного процесса специально посвящена заключительная глава книги.

топону за активное участие в обсуждениях на кафедре и за ценные указания, содержащиеся в рецензии на данную книгу. Автор приносит также благодарность участникам обсуждения В. П. Бобринскому, Г. В. Григорьевой и И. В. Лаврентьевой, чьи замечания были также учтены при подготовке книги к печати. В отборе примеров из музыки XX века автор в значительной степени руководился списком, который приводит Ю. Н. Холопов в статье «Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений». («Методические записки по вопросам музыкального образования», М., 1966, с. 91).

§ 1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Знакомство с общими принципами формообразования показало нам, что простейший из них — принцип повторности. При этом повторность точная нами не уступала по своему значению повторности «смягченной», сопряженной с изменением, обновлением. Распространенность видоизмененной повторности в мировом музыкальном искусстве различных эпох огромна. Принцип этот является основным в формообразовании народной музыки и — под ее воздействием — занимает одно из первых мест в музыке профессиональной. Зародившись на заре музыкального искусства, он несколько не утратил своего значения в современности. Широта его отразилась и в разнообразии понятий, которым соответствуют определенные терминологические смыслы. Разъяснить их следует для того, чтобы предотвратить неточное, «безразличное» применение терминов.

Три группы терминов. Простейшая группа терминов имеет в виду лишь первичные данности: вариация, вариации. Отдельно взятая вариация есть видоизмененное повторение музыкальной мысли. Вариации же в их совокупности есть серия повторений, отличающихся как от лежащей в их основе музыкальной мысли, так и друг от друга. Этот же термин применяется иногда как заглавие, название произведения (Бетховен. 6 вариаций ор. 34 или Лядов. «Вариации на тему М. И. Глинки»).

Другая группа терминов обозначает используемый композитором метод обращения с материалом; в то же время она характеризует и объективно возникающий при этом в произведении процесс. Сюда относятся выражения: варьирование, вариационность, вариационное развитие. Первое из них короче всего можно определить как принцип обновленного повторения. Возможно более развернутое определение варьирования: сохранение повторяемой основы при постоянном ее обогащении, при постоянном притоке нового, свежего.

Очень близкий по значению термин «вариационность» имеет оттенок научно-обобщающей характеристики данного процесса; он применяется не столько по отношению к конкретному произведению (например, «Вариационность «Камаринской» Глинки»), сколько для фиксации стилистических («Вариационность в творчестве Шопена») или даже историко-стилистических черт («Вариационность в русской музыкальной классике»).

Термин «вариационное развитие» делает акцент на процессуальности совершающегося, на единстве и, отчасти, активности процесса.

Последняя группа терминов указывает на общую форму произведения: тема с вариациями, вариационная форма, вариационный цикл, вариационно-куплетная форма. Первые три из приведенных терминов в практике нередко применяются как синонимы. Однако же и здесь возможна известная их дифференциация: если выражение «тема с вариациями» бытует в обиходе музыкантов любой профессии не только для указания на форму, но и шире — как название произведений (наравне с выражением «вариации»), то другие два употребительны главным образом в музыковедческой практике: при этом «вариационный цикл» особо подчеркивает факт целостности, законченности.

Есть и другое различие. «Тема с вариациями» подразумевает известное обособление основной мысли, данной в начале произведения и подвергаемой измененным повторениям. «Вариационная форма» же — понятие более широкое: в частности, она допускает последование равноправных проведений без главенства и обособления первого из них (подобно тому как это обычно происходит в вариационно-куплетной форме).

Вариационно-куплетная форма есть жанровая разновидность вариационной формы, связанная прежде всего с народной песней. Повторение напева или интриги здесь разнообразится изменениями в каждом куплете (или в некоторых куплетах), по большей части не носящими коренного характера.

Как видно из сказанного, мера смысловых различий в терминологии неодинакова. Одни из них отражают принципиально неодинаковый подход с точки зрения процесса, развития в одном случае и формы, результата развития — в другом. Другие имеют хождение либо в непосредственной практике музицирования, либо, по преимуществу, в музыковедческой среде, будучи порождены музыкально-теоретическим анализом. Третьи могут без особого ущерба применяться как однозначные. Тем не менее желательно повсюду, где требуется точность формулировок, не подменять данное понятие и отвечающий ему термин другим, хотя бы и родственным.

Вариантность. Несколько особняком стоят понятия и термины «вариант», «вариантность», «вариантное развитие», «вариантная форма». Их совокупность образует свою систему, в значительной степени параллельную той, какую мы видели в области вариаций.

Понятие «вариант» толкуется шире и уже. Широкое понимание выходит далеко за пределы музыки, означая любую разновидность, одну из возможностей выбора или сравнения между объектами, по преимуществу (но не обязательно) близкими. В музыковедении можно назвать несколько широких толкований. Первое применяется в науке о народном творчестве для определения местных (областных) разновидностей — независимо от характера и степени различий между ними. Второе относится к истории создания произведений (например «первоначальный вариант темы»), означая то эскиз, набросок мысли, то уже созданную мысль, которая либо оставлена в стороне, либо, наоборот, получила предпочтение. Третье гораздо ближе понятию вариации: одно из нескольких претворений темы в пределах данного произведения («тема появляется в новом варианте»); так же как и в фольклорной трактовке, степень и тип изменений могут быть весьма неодинаковы.

В более тесном смысле слова понятие варианта в музыке оказывается производным от понятий вариантности, вариантного развития. Здесь имеется в виду не любое свободное развитие, а определенный его вид, который и по происхождению и по области преимущественного применения связан с вокальностью, песенностью. Можно определить вариантное развитие, как образование таких новых разновидностей темы, которые свободно изменяют ее или иные ее стороны, но при этом сохраняют непосредственное родство по общему образно-жанровому облику. Термины «вариантность» и «вариантное развитие» можно считать тождественными по значению. Из сказанного вытекает, что «вариант» в данном смысле есть каждая отдельная разновидность темы, отвечающая описанным признакам вариантного развития. Более точное и развернутое представление о вариантности будет дано в дальнейшем. Понятие «вариантная форма», появившееся в последнее время, охватывает совокупность вариантов как единое целое.

Терминология и общее значение вариаций. Мы постарались выяснить значение большого числа терминов в связи с понятиями, которым они отвечают. В чем причина такого обилия терминов, не имеющего аналогий в других формах? Прежде всего — в сравнительной перегламентированности формы: в вариационном произведении форма не связана с какими-либо определенными обязательствами ни в отношении числа частей, ни в отношении общей планировки, тонального плана, степени контраста¹. Поэтому возможны те или другие трактовки формы — с обособлением темы или без него, с чертами куплетности или без таковых, со свободной трансформацией или на более строгой основе. Но малая регламентированность имеет обратную сторону: связь формы с разви-

¹ Сюда же относится принципиальное отличие в самом типе терминов: ни одно из названных, применяемых для вариационной формы, не отвечает на вопросы о количестве частей (как в двухчастной, трехчастной, трех-пятичастной формах), о степени их структурной сложности (простая, сложная), о характере последования частей и их соподчиненности (как в рондо, сонатной форме).

тием оказывается особо тесной, более того — своим возникновением вариационная форма обязана именно вариационному развитию. Поэтому оказались неизбежны термины, обозначающие как ту, так и другую стороны, и процесс развития и его сложившийся результат.

Не случайно, некоторые из терминов относятся не только к собственно-вариационной форме. Уже в периоде повторного строения второе предложение иногда является фактурной вариацией первого¹, в трехчастной форме и в рондо репризы нередко оказываются варьированы. Обобщая, можно сказать, что варьирование способно проникать во все музыкальные формы, где участвует повторность. Репризы такого рода звучат свежо, по-новому заинтересовывают слушателя, дают толчок инициативе исполнителя. Во всех этих случаях варьирование выступает как вспомогательный принцип, смягчающий и обогащающий простую повторность. Становится еще очевиднее, сколь широка область действия вариационных явлений. Вместе с тем можно снова убедиться в том, что вариационность есть прежде всего принцип развития: именно в качестве развивающего принципа вариационность выходит далеко за пределы собственно-вариационной формы. В этом смысле-таки заключается одна из причин разнообразия оттенков в терминологии.

Среди прочих форм наиболее родственной вариациям является рондо. В основе этих двух форм лежит один и тот же принцип формообразования — принцип обновленного повторения. С ним в обоих случаях связана не ограниченная определенным числом частей длина цепи. Но реализуется он по-разному: если в рондо обновление происходит путем чередования старого с новым, неизменного с различным, то в вариациях обновление достигается благодаря совмещению старого с новым, благодаря «взаиморастворению» неизменного и различного. Форма рондо превосходит вариации в смысле регулярности, очевидной упорядоченности; зато в вариациях можно усмотреть более свободные и глубокие возможности обновления, что и обнаружилось в истории обеих форм².

Простота и сложность формы. После всего сказанного возникает вопрос: как следует расценить уровень вариационной формы с точки зрения ее простоты или сложности? На этот вопрос не может быть дан однозначный ответ. Все зависит от подхода к ней, от элементарной или углубленной проработки ее возможностей. Если композитор, исполнитель, музыковед видят в ней

¹ Можно пойти еще дальше; понятие варьирования мы применили даже к наименьшей единице музыкальной формы — к мотиву.

² Сближение рондо и вариации оказывается еще большим в тех частных случаях, когда, не довольствуясь обновляющим действием заполола, реприз сам видоизменяется при повторении, то есть становится «варьируемой темой». О противоположном пути сближения обеих форм (рондообразное строение вариационного цикла) см. дальше.

лишь цепь родственных миниатюр, то форма представляется простейшей, даже примитивной. Композитор довольствуется тем, что каждая вариация — иная, непохожая на другие; кроме того, он может предъявить к вариациям наименьшие требования и в смысле глубины содержания, создавая самые легкие, непритязательные метаморфозы темы. Исполнитель ограничивается подчеркиванием индивидуального характера каждой вариации, стремясь к общему разнообразию. Музыковед считает свою задачу выполненной, установив признаки отдельных вариаций, а также их отличия от темы и друг от друга. Однако во всех этих случаях не ставится важнейший вопрос о создании или раскрытии формы целого; проблема единства вариаций как закономерно связанного произведения снимается или обходится.

Если же музыкант любой из названных профессий пытается эту проблему решить, то вариационная форма предстанет отнюдь не столь простой. Для композитора она может подчас оказаться сложнее сонатной формы, ибо эта последняя сама способствует цельности, вариации же сами по себе тяготеют к раздельности; сонатной форме надо следовать³, тогда как вариационную форму приходится преодолевать. Равным образом нелегко исполнить вариационное произведение, донести до слушателя единую линию образного и конструктивного развития. Непростая задача аналогичного порядка стоит и перед музыковедом. Вот почему к изучению вариационной формы на уровне специального курса в вузе целесообразно обращаться уже после ознакомления с рядом других форм.

В дальнейшем особое внимание будет уделено теме с вариациями как форме, получившей огромное распространение в мировой классической музыке, давшей великое множество высокохудожественных образцов и ставящей перед музыковедом весьма важные и, нередко, сложные вопросы.

§ 2. ТЕМА ВАРИАЦИИ

Роль темы музыкального произведения нам известна. Типичная классическая тема есть музыкальная мысль, концентрированная по интонациям, законченная по форме и лежащая в основе дальнейшего развития. Признаки эти в большой степени остаются характерными и для темы вариаций. Однако специфика вариационной формы требует более дифференцированной оценки ее тематизма.

Два типа тем. Тот факт, что в вариационной форме тема обычно служит единственным источником развития и подвергается преобразованиям многократно, делает понятным, что можно предъявлять высокие требования к экспрессии, к интонационной

³ Не в смысле пассивного усвоения схемы, а в раскрытии богатых возможностей единства, заложенных в ней.

содержательности темы. И действительно, многие темы, как мы увидим, этим требованиям вполне удовлетворяют. Однако те же предпосылки — однотемность и многократность — будучи иначе истолкованными, создают почву для тем иного рода. Многократность проведений, очевидно, требует большого внимания к их разнообразию. Этого можно достигнуть путем свободного мелодического, ритмического обновления вариаций, введением рельефных жанровых элементов. Но если варьирующее носит более строгий характер, то особая яркость интонаций темы как бы связывает композитора, накладывая на него обязательство вновь и вновь напоминать о них, что легко может привести к монотонности. Вариации допускают такого рода единство, которое коренится не в постоянном возврате к особо индивидуализированным элементам, а в выдерживании некоторых стабильных факторов обобщенного или конструктивного характера (гармонический план, синтаксическое строение, общая направленность мелодического рисунка). Все это дается темой, не претендующей на большую индивидуальную яркость. Это как бы «тема-книжка», по которой вариации вышивают узоры. В пользу тем подобного склада говорит и другое соображение. Поддержание и возрастание интереса в однотемных вариациях требует образного развития, активно восходящего от темы через вариации до их окончания. Очевидно, такое развитие легче осуществить, если тема не является «вершиной-источником».

Таким образом, можно говорить о двух направлениях в создании вариационных тем — «характерном» и «обобщенном». Следует говорить не столько о «характерной теме» или «обобщенной теме», сколько о тенденциях того и другого рода. Темы, приближающиеся к обобщенности, все же содержат какие-либо характерные элементы, без которых они вряд ли заслуживали бы названия тем. Таковы, например, хорального склада четырехголосные темы «Серьезных вариаций» Мендельсона и вариаций для фортепиано op.19 № 6 Чайковского. В первой из них обращают на себя внимание интервалы тритона и уменьшенной кварты, а также эллиптичность гармонии (неразрешенность оборотов S — D a-moll) в началах обеих предложений. Во второй теме, как это обнаруживается в некоторых вариациях, есть все же довольно определенный мелодико-ритмический рельеф:

1. Andante sostenuto

Мендельсон. «Серьезные вариации»

Andante non tanto

Чайковский. Тема с вариациями op. 10 № 9

Наиболее «чистым» видом тем обобщенного типа могут служить выдержанные басы старинной музыки. Но и в них можно усмотреть какую-то долю характерности.

С другой стороны, темы с сильно выраженными чертами характерности часто обладают некоторыми свойствами, присущими противоположному типу: нейтральный аккордовый склад, сравнительно малое обособление мелодии от прочих голосов, аналогичные для обоих типов признаки формы и темпа. Таковы, например, темы вариаций из сонаты A-dur Моцарта и на 12-й сонаты Бетховена.

Примером совмещения характерности и обобщенности могут служить две бетховенские темы. В «32 вариациях» мелодия темы необыкновенно ярка в своей неуклонной мелодической поступательности, медлительность коей возмещена ритмической остротой. В то же время традиционный хроматический спад в басу и, отчасти, вытекающая из него гармония, показывают обобщенную сторону темы. Совсем обособлены эти две стороны в знаменитой «прометеевской» теме, где (особенно очевидно — в фортепианных вариациях) дифференцируются характерная мелодия и приобретающий самостоятельное значение, но по своему гармоническому прохождению обобщенный бас темы:

Allegretto vivace

Бетховен. 15 вариаций с фугой op. 35

Виды характерности. Среди тем характерного типа можно различить три слоя: народные темы, заимствованные популярные темы и собственно оригинальные.

Обращение к народным темам с необходимостью вытекает из идейно-эстетических принципов передового музыкального искусства, а не только из оценки чисто музыкальных красот народной мелодики. Вместе с тем к варьированию народных тем побуждает и их «природная» куплетная форма, находящая естественное продолжение в вариационной форме профессиональной музыки. Разрабатывая такие темы, зарубежные композиторы последних двух столетий сравнительно редко сохраняли мелодию в неприкосновенности, а обычно прибегали к свободному обновлению (например Бетховен в «12 вариациях на тему русского танца», в «6 вариациях на тему швейцарской народной песни», Шопен в «Вариациях на немецкую песню», Григ в Балладе *g-moll*). Выдерживание неизменной народной темы встречалось в зарубежной музыке, но стало принципом, чрезвычайно широко развитым именно в русской музыке; такие вариационные циклы, конечно, стоят гораздо ближе к народной куплетной форме.

Сочинение вариаций на тему, принадлежащую другому композитору, было чрезвычайно распространено во второй половине XVIII и, особенно, в первой половине XIX столетия. Даже величайшие композиторы — Моцарт, Бетховен — считали вполне уместным обращение к «чужим» темам; в их фортепианных вариациях заимствованные темы составляют подавляющее большинство¹. Привлекательная мелодия (например, «Nel cor più» Дж. Паззелло) служила, очевидно, для композиторской фантазии хорошим импульсом, как бы побуждая к разукрашиванию, к таким ее видоизменениям, сквозь которые достаточно ясно проглядывали черты полюбившейся многим людям темы². Вероятно, сыграли свою роль форма музицирования — концерты с импровизациями на заданную общезвестную тему. Сказались и пожелания издателей, заинтересованных в подобного рода публикациях. В первые десятилетия XIX века — в связи с эпохой Реставрации и с реакцией против глубокого и благородного классического искусства — вариации на модные оперные арии сочинялись в огромном количестве третьестепенными музыкантами (особенно пианистами и скрипачами-виртуозами) и превратились — наряду с некоторыми другими жанра-

¹ Наоборот, в диалах (симфониях, сонатах) вариации почти всегда писались на собственные темы. Очевидно, вариации в самостоятельных произведениях и в циклах рассматривались как два разных жанра — более легкий и более серьезный.

² Для варьирования избирались темы настолько популярные, что композитор нередко считал излишним называть автора темы. Бетховен, например, в финале Третьей ор. 11 приводит лишь слова текста «Pris ch'io l'impegno», не упомянув ни имени композитора (Иозеф Вейгль), ни названия оперы («L'Amor magiaro»). О популярности темы можно судить по тому, что ею пользовались по меньшей мере шесть других композиторов.

ми — в большое зло, скомпрометировавшее самый тип вариаций³. Возник особый тип «Variations brillantes» (блестящие, бравурные вариации). Обработка заимствованных тем у таких авторов преследовала цели как еще большей популяризации избранных мелодий, так и — особенно — завоевания успеха для собственного произведения. О распространенности заимствованных тем свидетельствует то, что композитор вынужден был специально подчеркивать «оригинальность» собственной темы («Variations sur un Thème original»⁴). Обращение крупных композиторов более нового времени к заимствованным темам чаще всего представляет «дань уважения» к музыке их великих предшественников или обусловлено желанием развить черты стиля, присущие автору темы⁵. Назовем вариации Шопена на тему «Là ci darem la mano» из оперы «Дон-Жуан» Моцарта, Брамса — на тему Генделя ор. 24 и Шумана ор. 9, Лядова — на тему Глинки (романс «Венецианская ночь»), Рахманинова на тему Шопена (Прелюдия *c-moll*) и его же «Рассольно» на тему Паганини. Из числа оригинальных тем характерного типа, кроме уже названных, укажем «Тему Рохочо» Чайковского; медленные части Фортепианного концерта Скрябина и 3-го концерта Прокофьева. Упомянем также, что существуют темы заимствованные и все-таки «оригинальные» — это «автоцитаты» (Шуберт — «Форель», «Девушка и смерть»).

Преобладание характерности или обобщенности в теме не может не сказаться на отношении между ней и вариациями. Наименшая ярким материалом тема служит стимулом для вариаций, которые «питаются» ее богатствами. При теме же противоположного типа вариации как бы восходят от минимума, и в них, более чем в теме, проступают черты авторской индивидуальности. Если в первом случае можно говорить о раскрытии возможностей, заложенных в теме, то в другом случае имеет место скорее внесение новых, обогащающих элементов⁶.

³ Шуман в статье «Вариации для фортепиано» констатировал: «... несомненно, ни в одном жанре нашего искусства не создавалось и не будет создаваться столько сверхного». — В кн.: Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956, с. 319. Сказанное, конечно, не относится к Шопену, который в молодости отдал дань виртуозным вариациям на популярные темы.

⁴ Так, Чайковский назвал свои вариации ор. 19 № 6 «Thème original et variations». У Брамса ор. 21 № 1 именуется «Variationen über ein eigenes Thema».

⁵ В статье «Вариационные циклы в фортепианной музыке Брамса и вопросы его стиля» Е. М. Царева связывает с подобным замыслом обращение Брамса к темам Шумана и Генделя. — В кн.: Труды кафедры теории и истории музыки. М., 1966, с. 11—12, 17, 19—20.

⁶ Широко распространенное понятие «возможности, заложенные в теме и раскрываемые композитором» должно признаваться с осторожностью и с аргументацией. Анализ темы, конечно, дает известные объективные данные, чтобы доказать наличие тех или иных элементов, развиваемых далее в вариациях. Но все же у нас нет абсолютных критериев, всегда позволяющих отличить «раскрытое» от «приписанного» (на практике это последнее нередко сводят к «раскрытому»); тем не менее можем мы безошибочно судить о большем или меньшем «богатстве возможностей, заложенных в теме». Яркий талант одного композитора, оригинальная стилистическая направленность другого позволят извлечь из темы такие

Общий характер тем по их выразительности, конечно, не может быть однотипным, хотя, как мы увидим, известные ограничения намечаются. Упомянем сейчас об исторической изменчивости экспрессии. Среди басса-остинатных тем преобладают минорные, величавые, нередко суровые. Напротив, в творчестве венских классицистов мажорные темы светлые, спокойные (даже веселые) являются правилом; очевидно, как говорилось, это связано с общей ролью и их стиле самостоятельных вариационных пьес, как особого жанра, примыкающего к развлекательным. Но уже в составе бетховенских циклов картина меняется, темы здесь глубоки и многозначительны (23-я, 30-я, 32-я сонаты, 5-я симфония, Allegretto 7-й симфонии). В XIX веке образно-жанровый круг тем расширяется. Мы видим темы эпические (Баллада Грига), речитативные (II часть «Шехеразады»), величественные («Симфонические этюды»), взволнованно-лирические (вторая тема «Симфонических вариаций» Франка) или утонченные (концерт Скрябина); появляются также (в русской музыке) чисто танцевальные, очень подвижные темы народного происхождения.

Как упоминалось, имеются общие черты в темах различных типов. Каковы же эти общие черты?

Общие черты тем. Первая среди них — простота темы. Идет ли речь о «раскрытии возможностей» или о «привнесении нового» — вариационное развитие протекает естественнее и воспринимается легче, когда исходным пунктом является не слишком осложненная и хорошо запоминающаяся тема. И наоборот — чем сложнее тема, тем труднее она усваивается, тем меньше места остается для развития и тем затруднительнее оно осознается слушателем.

Тема вариаций есть явление экспозиционное. Поэтому в ней желательна определенность, отчетливость конструкции, достаточно ясной для восприятия и способной «противостоять» вариационным изменениям. Это касается и гармонического плана и синтаксиса (в частности — явственной расчлененности, цезурности в теме).

Протяженность. Величина (продолжительность звучания) темы также связана с некоторыми нормами. Они неодинаковы для различных типов тем и вариаций. Темы гомофонной профессиональной музыки можно определить, как «средние» по величине. Избегаются очень краткие темы и потому, что тема, даже обобщенная, должна содержать некоторый «заряд», и потому, что каждая вариация должна успеть проявиться, осуществить определенный принцип изменения. Кроме того, малое число кратких вариаций не позволит выйти за пределы миниатюры, а многочисленность кратких вариаций ставит композитора перед проблемой — как избежать мозаичности. Наоборот, очень крупная по размерам

следствия, которые нельзя предусмотреть заранее. Равным образом нет оснований для формулировок типа «композитор подчеркивает разницу тем» — пределов для развития любой темы не существует, и в этом заключается одно из величайших достижений музыкального развития.

тема должна породить соответственно очень продолжительные вариации, что вызовет опасность громоздкости, во-первых, и чрезмерной самостоятельности вариаций, во-вторых¹.

Более сжаты остигатные басовые темы, как и полифонические темы вообще. Старинные basso ostinato чаще принадлежат к явно обобщенному типу, но и в мелодически индивидуализированных темах их собственное значение постепенно, по мере варьирования, отходит на задний план: более или менее неизменный нижний горизонт отступает перед растущей и обновляемой звуковой тканью верхних голосов. Кроме того, развитие над остигатными басами носит, как обычно в полифонии, связно-непрерывный характер, а это легко осуществимо при теме небольшого масштаба. Новый расцвет вариаций на basso ostinato в современной музыке нередко связан с индивидуализацией баса, а потому и с несколько большей развернутостью (например, в Пассакалье из 8-й симфонии, в IV части 3-го квартета Шостаковича).

Величина народно-песенных тем (или тем, созданных в духе народной песни) зависит от их жанра. Достаточно в этом смысле сопоставить лирические темы хора поселян, «Исходила младшенькая», вступления 2-й симфонии Чайковского — и плясовую тему «Камаринской» или плясовые эпизоды в «Думке» Чайковского и финала его же Скрипичного концерта (на той же теме)². Вариации на народно-лирические темы, как правило, немногочисленны, тогда как количество вариаций на плясовые темы бывает велико. Упомянутая опасность фрагментарности, мозаичности в этих случаях преодолевается путем группировки вариаций в сравнительно небольшое число крупных частей.

Формы тем. Величине темы соответствуют избираемые для нее формы. Полифонические темы не превышают периода (это не относится к хоральным темам, полифонически варьируемым). Почти то же можно сказать о темах народных; лишь немногие из них, главным образом восточные, близкие по структуре паре периодичностей, приближаются к миниатюрной двухчастной форме (как, например, во II части «Шехеразады»).

Иначе построены темы гомофонной профессиональной музыки. Мы знаем, что основной формой изложения темы в этой области является период. Однако для гомофонных вариаций эта форма оказывается недостаточно развитой. Если период мал, возникает дилемма, уже знакомая нам: либо краткость всего произведения, либо обилие вариаций; пример последнего случая — бетховенские «32 вариации», которые не случайно связаны со старинным типом

¹ Это произошло, например, в теме с вариациями оп. 88 А. Рубинштейна.

² Еще более крайний пример — двухтактный плясовой вальс из 9-й вариации из 3-й сонаты Чайковского (эта вариация сама по себе представляет вариационный цикл):



Basso ostinato. Мало того, если композитор желает создать в вариации новый образ или хотя бы новый оттенок образа, то форма периода слишком ограничивает его или вынуждает соединять несколько периодов в одну группу. Если бы композитор пожелал в каждой малой вариации вывить новый принцип, то постоянное чередование таких принципов через очень небольшие промежутки времени привело бы к калейдоскопичности, к утомляющему мельканию пестрых миниатюр. Не менее важно, что повторяемость, как основа формы, выступает в самом обнаженном виде: A, A_1, A_2, A_3, \dots . Все эти моменты, однако, исчезают, если вариации создаются свободно и отступают от формы периода в сторону расширения (Глазунов. Тема с вариациями ор. 72) или же если период более развит, а вариации трактуют ту же форму широко (Лядов. «Вариации на народную польскую тему»). Не случайно обе упомянутые темы связаны с народной музыкой. Из других тем-периодов народного происхождения назовем «Вариации на венгерскую песню» ор. 21 № 2 и *Andante* из сонаты ор. 1 — вариации на старинную немецкую песню Брамса. Шеститактовая тема в народном духе лежит в основе вариаций из «Сонаты для юношества» ор. 118 № 1 Шумана. Темы-периоды (как и еще более краткие народные темы) имеют положительную сторону: они позволяют легко добиться непрерывности в последовании вариаций. Так, в ор. 21 № 2 Брамса все вариации, начиная с 9-й, исполняются *attacca*.

Казалось бы, что простая трехчастная форма гораздо предпочтительнее периода. Однако в форме, базирующейся на повторности, полнота повторения в репризе не вызывается необходимостью или даже представляется чрезмерной. Кроме того, связанная с полнотой репризы ее большая близость к первой части формы (а тем более — точность репризы) не всегда желательна: в соседних вариациях будут соприкасаться сходные, а нередко тождественные в своей основе части — $a_1ba_1, a_2ba_2, a_3ba_3$ и т. д.

Тем самым трехчастная форма сама по себе еще не обеспечивает достаточных гарантий против монотонной периодичности. Чем менее контрастируют друг другу вариации, тем существеннее это обстоятельство (и наоборот — при значительном контрасте с ним можно не считаться, поскольку соприкасающиеся части окажутся во многом несходны). Вот почему темы вариаций, написанные в простой трехчастной форме, встречаются не часто.

Нередка трехчастность у Моцарта (из числа его образцов назовем «12 вариаций на тему «Adieu, vous allez, Madame», «10 вариаций на тему «Нам прости», «8 вариаций на песню «Женщина — чудесное создание»), тогда как Бетховен очень мало обращался к ней («6 вариаций» F-dur, ор. 34, «Крейцерова соната»). Трехчастные темы вариаций Шопена — E-dur, B-dur и на тему «La ci da terra», Чайковского в 3-й сонате, Глазунова в 6-й симфонии; миниатюрный вид трехчастности — в 3-м концерте Прокофьева. Интересно, что в некоторых из них (например, в «Крейцеровой сонате», в симфонии Глазунова) варьирование выступает в силу уже в репризе темы, как бы предуказывая, по какому пути пойдет дальнейшее развитие. Такое предвосхищение возможно и в рамках других форм: Рахманинов варьирует вторую половину темы Пятанни, повторил ее

Формы, еще более крупные, чем простая трехчастность, слишком легко направляли бы вариационную форму в сторону сюиты.

Наиболее типичной оказалась простая двухчастная форма. Репризная двухчастность, сохраняя плюсы трехчастности, имеет перед ней преимущества. Обходясь без полной репризы, она создает более компактную форму¹. Она устраняет опасность соседства аналогичных частей (репризный период предыдущей вариации и начальный период последующей); отдает предпочтение переработке сокращенных реприз перед простым повторением одного из предложенных начального периода (точные репризы в темах вариаций встречаются реже, чем измененные). Вполне уместна и безрепризная двухчастность (один из лучших образцов — *Andante con moto* из «Аппассионаты» Бетховена, назовем также тему вариаций с широко развитой второй частью из «Концертной сюиты» для скрипки с оркестром Танеева). Нежелательное соприкосновение сходных частей в этой форме совсем избегнуто. Все же репризная двухчастность встречается чаще, вероятно, вследствие ее большей законченности. Распространены и виды промежуточные между репризным и безрепризным: третья четверть формы ясно выделена, но тональная реприза в тематическом отношении строится как свободное дальнейшее развитие (темы вариаций из 3-й симфонии, 30-й и 32-й сонат Бетховена). Изредка можно обнаружить безрепризную трехчастность — форму вообще довольно редкую (Моцарт, «9 вариаций на тему «Lison dort-mait»; Бетховен, «14 вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели» ор. 44; Шуберт, «Вариации на тему песни «Девушка и смерть» в квартете d-moll).

Из сказанного видно, что формы гомофонных тем отличаются значительной законченностью. Но общая завершенность иной раз нарочито совмещается с частной, местной незавершенностью — ради более тесной связи между темой и первой вариацией. В теме «32 вариаций» Бетховена сильная кульминация на as_2 не получает полного разрешения, но зато в начале первой вариации разрешающий звук g_2 интонируется семь раз подряд. В теме «Симфонических этюдов» Шумана заключительная калейдоскопия не полная, а половинная. Напротив, совершенная законченность темы может оказаться нежелательной — так, полная завершенность образного развития в конструкции в Прелюдии e-moll Шопена, по-видимому, явилась одной из причин малой популярности вариаций Рахманинова на эту тему (в ней «все сказано»).

¹ К тому же двухчастные темы вариаций обычно применяют девятую форму в ее малом варианте (16 тактов). Такие пространные образцы, как тема «Голдберг-вариаций» Баха (64 — считая повторения — такта умеренного темпа) или «7 вариаций» F-dur Бетховена (49 тактов) представляются редкостью. При малых же размерах двухчастная форма темы граничит с периодом (Бетховен, «6 вариаций на швейцарскую народную песню», 11 тактов; Пятанни, *Capriccio* d-moll, 16 тактов).

Фактура, темп. Фактура тем отвечает общему требованию простоты. Очень обычно аккордовое изложение, затем — фактура аккомпанируемой мелодии (особенно — в темах характерного типа). Фигурация в сопровождении, как правило, остается в самых скромных пределах¹. Сопровождение может свестись к басовому голосу (Моцарт. Вариации на тему «Ah, vous dirai-je, Maman»). Предел простоты — одноголосное изложение. Оно наиболее естественно, а иногда даже неизбежно в темах народно-песенных и полифонических (примером последнего случая могут служить вариации в 1-м и 2-м квартетах Шостаковича). Унисония «тема радости» в 9-й симфонии Бетховена, вариации которой полифонизированы, но кульминация гомофонна². Унисонно изложена значительная часть темы вариаций ор. 44 Бетховена. Большая (30 тактов) одноголосная тема — в финале 2-й фортепианной сонаты Шостаковича.

Остается указать на темповые условия. Быстрый темп характерен, главным образом, для народно-плясовых тем. В остальных случаях предпочитается движение умеренное или медленное: во-первых, тема должна быть хорошо усвоена и, во-вторых, открывается возможность дальнейшего ускорения.

Типично классическая тема плавно и неторопливо «проплывает», оставляя заметный след в памяти слушателя; ей чужды стремительность, скоротечность, «мельканье», но она избегает и затянутости, многословия; ей не пристали загроможденность, затуманенность изложения. Ничто не должно отвлекать слушателя от спокойного восприятия ее внутренних конструктивных основ и ее интонационного стержня — мелодии.

§ 3. МЕТОДЫ ВАРЬИРОВАНИЯ. ТИПЫ ВАРИАЦИЙ. СТАРИННЫЕ ВАРИАЦИИ

Характер варьирования находится в зависимости от общего типа вариационного цикла — идет ли речь о гомофонной профессиональной музыке, о народной музыке, о вариациях на удержанный бас или мелодию, а в рамках одного типа — от историко-стилистических предпосылок. Темы вариаций, как мы знаем, тоже не безразличны к этим факторам; но пределы исторических различий отнюдь не одинаковы. Комплекс условий, которым удовлетворяют темы, значительно ограничивает степень их исторической эволюции.

¹ Это связано с необходимостью предвосхищать фигуративное развитие в вариациях. Одно из редких исключений — тема «Симфонических вариаций» Франка.

² Можно указать еще на компромиссное изложение тем народного склада. В вариациях ор. 22 Глазунова и ор. 10 Шмалянского даны одноголосно и в 4-л и 3-л мелодий; этого достаточно, чтобы «задать тему».

Поэтому между темами Моцарта и Скрябина, Гайдна и Рахманинова меньше отличий, нежели между вариациями этих композиторов¹.

Опишем методы варьирования, применяемые в каждом из основных типов. Обратимся сперва к старинным вариациям.

Уточним выражение «старинные»: указать некий исторически-начальный момент развития вариаций, конечно, не представляется возможным; вариационный принцип и связанная с ним вариационная форма — в широком их понимании — существуют столько же, сколько и само музыкальное искусство. Поэтому здесь мы будем иметь в виду тот период, который непосредственно предшествует музыкальной классике XVIII—XIX веков и уже в значительной степени накапливает соответствующие стилистические элементы — XVI и XVII век; однако мы затронем и вершинные явления, относящиеся к первой половине XVIII века — творчество Баха и Генделя.

Поскольку рассматривается эпоха, значительная по временному протяжению, охватывающая различные национальные школы и жанры, естественно, что придется упомянуть и о разных ступенях вариационного искусства — от довольно элементарных до весьма высоких. Осветить различия отдельных школ в рамках настоящего параграфа не представляется возможным (эта сторона проблемы частично затронута в заключительном параграфе); важнейшие же жанровые особенности будут описаны.

Расцветивание. Простота и трафарет. Упомянем сперва об одном из самых старых методов, который получил название «диминуирование» или «диминуция» («diminution»), то есть уменьшение длительностей. Имелось в виду не проведение темпа в уменьшении, а ритмическое раздробление, представлявшее вид колоризирующей фигурации. Постепенно сложились определенные правила и формулы диминуирования, со временем выродившиеся в шаблоны. Покажем образцы диминуирования:

¹ Вообще, индивидуальность композитора меньше сказывается в теме, чем в вариациях. Известная нейтральность многих тем позволяет рассматривать их скорее как «сплав» для развертывания художественных возможностей вариационного искусства, чем как самостоятельную ценность. В этом еще одна причина легкого обращения к чужим темам.



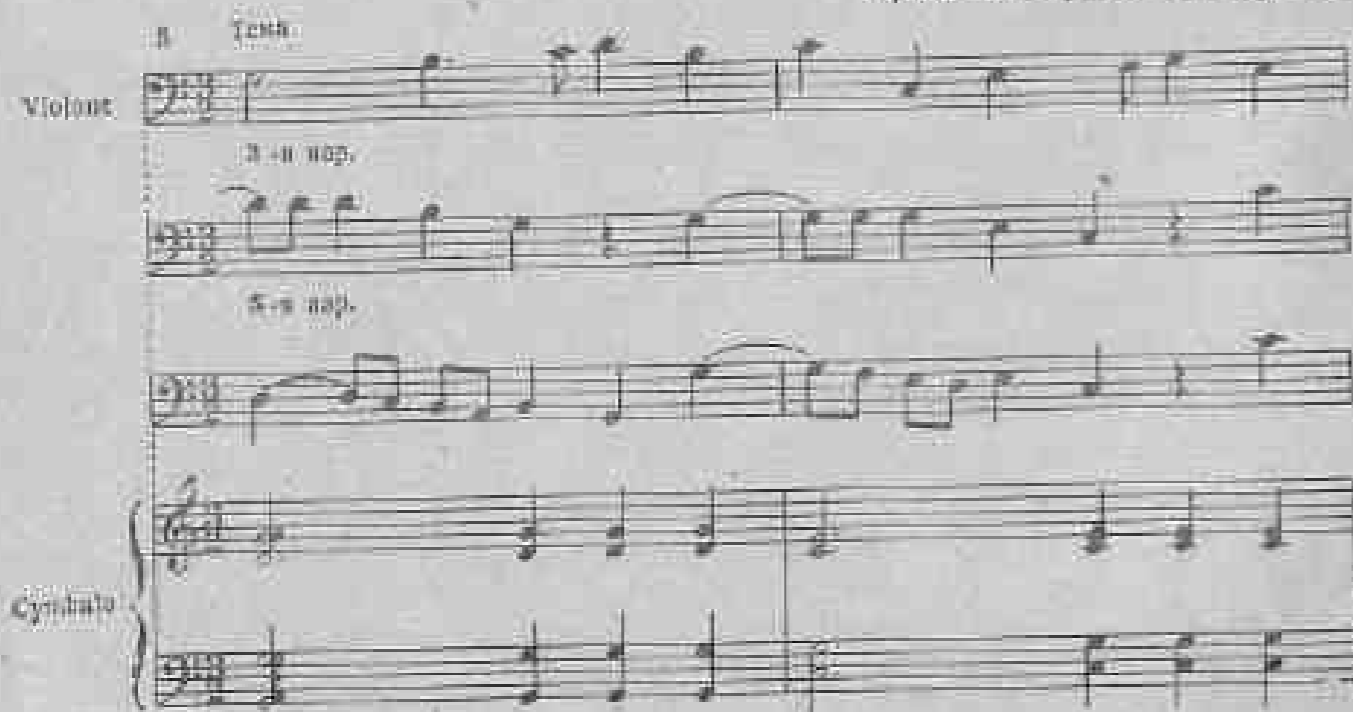
Такт 14 (Синхронизированно такта 14)



Димпнуирование было одним из преобразов фигурационного варьирования XVIII века. Но настоящую фигурацию отличает ритмическая ровность, отсутствие мелизматического оттенка и сплошной характер движения (а не появление формул в отдельные моменты).

Старинные вариации, вообще, не могли быть вполне свободны от приемов элементарных. Это сказывалось в типе фигураций: интересный, выразительный рисунок легче было создавать в умеренном движении, тогда как быстрые фигурации часто бывали трафаретными (даже в таком произведении как Пассакалья g-moll Генделя). Искусство придавать интерес быстрому движению было, однако, знакомо уже испанским лютнистам (см. пример 5), а позднее — Корелли, Баху, не говоря о венских классиках. Это видно, например, в трактате Ортиса (1553):

Ортис. Из «Трактата о глоссах»



С трафаретом не следует смешивать подлинно художественную простоту, достигнутую во многих старинных произведениях. Достаточно сослаться на пьесу английского верджиниста В. Берда «Трубы» (из цикла «Битва»)¹, целиком построенную на трезвучии C-dur; в этих более чем скромных пределах композитор создал оригинальный образец фигурационного искусства (с отзвуками остинатного баса). Приведем отрывок, где фанфарная мелодия образует развитую масштабную структуру тройного суммирования:



¹ Пьеса опубликована в сборнике «Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов» М., 1954.

Мелодия. Назовем некоторые характерные приемы варьирования мелодии. К простейшим из них можно отнести обыгрывание опорных звуков, заполнение небольших скачков, усиливающее экспрессию превышение местных вершин; иногда отдельные учётки мелодии даже упрощаются по сравнению с темой; это происходит из-за ритмического выравнивания, упичтожающего характерные фигуры, либо благодаря полифоническому переходу этих фигур (или иных деталей) в другие голоса, либо путем растворения отдельных моментов мелодии в чистой гармонической фигурации, то есть посредством устранения неаккордовых звуков (такова большая часть вариаций в «Фолье» Корелли¹).

Наряду со случаями довольно пассивного следования за мелодией, варьирование проявляет и самостоятельность рисунка (например, линия порой меняет свое направление на обратное или вообще на время отстывает от заданного темой рисунка). Внутри вариации может меняться и степень ее близости теме и самый способ обращения с темой. Так, в пьесе Берда «Приветствие лорду Уидлоби» происходят смены довольно свободной выразительной фигурации и очень близких возвратов к интонациям темы; это своего рода «полуфигурация». Композитор как бы лавирует между «погружением в волны» фигурации и «всплыванием на поверхность», и такой метод останется существенным для фигурационного варьирования в последующие эпохи:

Берд. «Приветствие лорду Уидлоби по возвращении его домой»

7 Тема

1-я вар.

2-я вар., захват G-7

¹ В дальнейшем мы увидим, что упрощение произошло не как случайный, единичный прием, а как определенный метод («редукция»).

Отметим мелодический прием, не сложный технически, но обладающий особой художественной ценностью: создание новых вариантов мелодии почти или совсем без применения фигураций. Тип «новой мелодии» (как мы будем для краткости его называть) тоже сохранится в числе самых перспективных. Его значение для индивидуализации и для обогащения общей экспрессии очевидно.¹

7-я 11-я вар.

Корелли. Фолья

10-я вар.

8-я Тема

Шедд. Пассамеццо-вариации

5-я 11-я вар.

12-я вар.

Ритм. Со стороны ритма наблюдаются явления взаимного противоположного свойства — как упомянутая равномерность, иногда придающая вариации характер прелюдирования, так, наоборот, остигательное внедрение (по крайней мере с начала XVI века) отсутствовавших в теме ритмических (или мелодико-ритмических) фигур, порою острых и даже замысловатых как в примере 9а, б; в примере же 9в 2-я «дифференция» выравнивает ритм, тогда как две следующие вводят остигательные фигуры и, таким образом, обе тенденции совмещены.²

¹ В «Фолье» кроме того 4-я и 5-я вариации вводят вариант, где мелодия, данная третьей выше чем в теме, отбрасывает интонационные детали; этот вариант затем ложится в основу нескольких дальнейших вариаций. Такая «тема второго порядка» или «субтема» будет применяться композиторами последующих эпох.

Пассамеццо — старинный итальянский танец, родственник вальса.

² Термин «дифференция» означает не вариацию, а разновидность; первоначальное название поэтому именуется не «тема», а «1-я дифференция».

Английские композиторы применяли термин «division», который означает «раздробление».

3-я Темп Берд. Галлария. II

4-я Темп

45 Темп Пахельбель. Ария d-moll

Вар.

1-я Темп Варнава. «Степени моих хором»

2-я Дилемма

3-я Дилемма

4-я Дилемма

Наиболее сильное метроритмическое варьирование связано с переменной размера. В «Фолье» Корелли размер меняется несколько раз подряд (с 10-й до 14-й вариации), так что образуется как бы средняя часть, метрически подвижная в противовес стабильным крайним частям.

Фактура. В фактуре, как это естественно для вариационной формы, наблюдается довольно большое разнообразие, сильно уступающее, однако, фактурному диапазону более поздних эпох. Очень велико значение полифонического склада, не столько в его чистом виде, сколько во взаимодействии с гомофонией. Широко применяется имитационность, что объясняется не только ролью полифонии в данную эпоху, но и спецификой вариаций, где приемы тематического обогащения голосов представляют один из плодотворных методов изменения темы. Имея в виду более крупный план, напомним об Арии с 30 вариациями (так называемые «Гольдберг-вариации») Баха, где через каждые три вариации регулярно появляется канон с постепенным возрастанием интервала от примы до ноны. Полифония применяется и в неимитационных формах, то близких контрастности, то сопровождающих. Исключительно велика роль дополняющей ритмики и, шире, дополняющего движения в любых видах фактуры (в частности, передача нити движения из голоса в голос). Довольно характерно мелодически активное двухголосие; упомянем также об одноголосии со скрытой полифонией (Чакона d-moll Баха).

Переходя к гомофонии, мы обнаруживаем различные положения фигурации в фактуре и неодинаковый ее удельный вес. Таковы — мелодическая фигурация в главном голосе, аккомпанируемая связным движением прочих голосов и, наоборот, фигурация, аккомпанирующая одному или нескольким главным голосам. Фигурация может захватывать все голоса, положение тогда напоминает фигурный хорал.

Далее отметим гоморитмическое¹ — за исключением деталей мелодии — движение аккордов (соединим снова на некоторые эпизоды Чаконны Баха). Если мелодия выделена, она отнюдь не всегда одноголосна — иногда дублирована, связана с аккордами или во всяком случае тесно связана с другими голосами. Все сказанное говорит об ограниченном значении гомофонии и о преобладании форм промежуточного склада.

Внутривариационные осложнения. Упомянем о некоторых характерных для вариаций осложнениях. Встречаются упорядоченные контрасты изложения внутри вариаций, благодаря чему образуются как бы «полувариации» (яркий пример — 29-я из «Гольдберг-вариаций» Баха). Но чередование видов изложения иногда носит и более свободный характер; например, в пьесе Берда «Посвяст извозчика» эпизодическая фигурация чередуется с внефигурационными изменениями в полифонии, гармонии, ритме. Контраст проникает и в само тематическое зерно данной вариации (см. 3-ю вариацию из Арии in a-moll Пахельбели), образуя особый вид остигнатности. Еще более яркий образец — 3-я вариация из Пассамеццо С. Шейдта, где дан сложный остигнатный комплекс; он со-

¹ То есть поддерживающее единый ритм во всех голосах.

стоит из двух контрастирующих элементов (более певучего и моторного) и проводится точно или с небольшими изменениями более 10 раз:



Осложняющие сочетания разных видов варьирования возникают и на иной почве, в частности — при соединении вокальной партии с инструментальной. Так, в произведениях испанских лютистов XVI века можно встретиться с двойками изменениями: в пении мелодия расширяется или сжимается, варьируется ритмически, тогда как в сопровождении появляются быстрые фигурации — «пробеги»¹:

11 Toca. Милан. Villancico en portugues

Пение: Quien a - no - res ten a fin que los oca

Виррали:

12 sup.

Quien a - no - res ten a

Fin que los ben

¹ Пример приводится с сохранением особенностей старинной записи.

Гармония. Роль гармонических изменений в старинных вариациях весьма неодинакова и зависит от времени создания, авторского стиля и особенностей жанра. Во множестве произведений, а, более всего, в танцевальных пьесах, мы встречаемся с полной или почти полной неизменностью гармонии. Вместе с тем в некоторых случаях наличие значительное гармоническое варьирование. Таковы в музыке полифонической, например, «Et incarnatus» и «Cristifixus» из мессы Жоскена Дебре «*La sol fa re mi*» (1502)¹, где тема «*mi re do la mi*» беспрестанно проходит в теноре, варьируясь метроритмически и в то же время попадая в неодинаковое полифоническое и гармоническое окружение; ладовое значение отдельных звуков темы благодаря этому меняется от трех (звук *do*) до шести (звук *re*) раз. Примером умеренного по диапазону средста, но систематического варьирования гармонии на грани XVI—XVII веков может служить «Посвящен пивозчика» Берда. Более поздний образец сильного изменения гармонии — Пассакалья g-moll Генделя, где 11-я и 12-я вариации вводят взамен кварто-квинтовой диатонической секвенции («золотой секвенции» по В. О. Беркову) смелый нисходящий хроматический ход в уменьшенных трезвучиях (или неполных септаккордах) с эллиптическими оборотами². Такое нарушение, данное чуть позже зоны золотого сечения, после многих «нормативных» проведений, воспринимается с особой силой³.

Особые виды вариаций. Дубли. Остановимся теперь на некоторых особых видах старинных вариаций, связанных с определенными жанрами. Таковы, прежде всего, фигуративно варьированные танцы, именуемые «дублями». Дубль есть ни что иное, как единичная вариация танца в сюите. Природа многих дублей родственна гетерофонии: близко придерживаясь мелодической основы, фигурация то слегка отходит от нее для образования более подвижного рисунка, то возвращается к ней. Однако другие дубли строятся свободнее, самостоятельнее. Две сарабанды Баха — из «Английской сюиты» d-moll и из Скрипичной партиты h-moll могут служить представителями этих двух типов.

Различаются дубли и по другому признаку: в большинстве случаев процесс фигурирования равномерно непрерывен, но иногда вместо сплошного, ровного движения наличие ритмически разнообразное распеивание:

Шамблер. Сарабанда «Юные зephyры» с дублем

12.

¹ См. Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1937, № 59.
² Фигурация здесь взята по объему, дублем — в отличие от других вариаций — ритма; тем самым Гендель компенсирует внимание слушателя на объектах, происходящих в гармонической сфере.
³ Вообще, чем длительнее периодичность, тем ярче ее природа.



Для обозначения такого неравномерного разукрашивания иногда применялся термин «les agréments» («украшения»). Но если в «Английской сюите» a-moll это обозначение еще частично сохраняет подобный смысл, то в сюите g-moll «agrémentis» в действительности носят характер не орнаментально-фигурный, а декламационный, напоминая драматические речитативы Прелюдии es-moll из I тома «Х.Т.К.» и «Хроматической фантазии». Следует заметить, что в многоголосных произведениях равномерность дублей, как правило, создается не внутри одного мелодического голоса, а благодаря комбинаторности движения (см. дубли в сюитах Баха, Фробергера, в Партите Букстехуде «Auf meinen Heben Gott»). Таким образом, общая ровность движения совмещается с внутренней жизнью, с разнообразием ритмики голосов.

Принцип выравнивания в дублях противоположен принципу нарастания характерности, он означает утрату некоторых индивидуальных черт темы. Но это — не недостаток, а определенное художественное качество дубля. Эгон Петри указывает, что процесс перехода протяжных звуков в равномерные восьмые «действует на чувство [...] как «растворение» интенсивного душевного напряжения»¹.

Наиболее обычно дублирование сарабанды, что, очевидно, связано с ее медленным темпом, оставляющим больше возможностей для фигурации. Художественная необходимость дублей после быстрых танцев сейчас, во всяком случае, не кажется столь же бесспорной; это можно заметить даже у Баха (см. дубль после Бурре в Скрипичной партите h-moll). Не случайно именно жига — наиболее оживленное и активное звено сюиты — остается в стороне от дублирования². Дублирование сарабанд естественно связывается и с их гармонической насыщенностью, которая делает очень желательным фигурирование, то есть выход гармонии вонне, в мелодических формах.

¹ Бах И. С. Английские сюиты. Лейпциг. Комментарий к № 153.

² Редкий случай сквозного дублирования, которое захватывает и жигу — сюита «Соловей» А. Пальетти.

Более развитое дублирование имеет два направления: с одной стороны, данное звено сюиты может получить два дубля (Куранта из «Английской сюиты» A-dur), с другой стороны, дублироваться может не одно звено сюиты, а два и более (все, кроме жиги, в некоторых сюитах Фробергера) вплоть до всех частей (Скрипичная партита h-moll Баха). В более ранний период (грань XVI—XVII веков) можно видеть своеобразное превращение «полидублирования» у английских верджиналистов. Гальярды У. Берда и Дж. Булла представляют собой двух- и трехколенные танцы, где каждая из частей имеет вариацию-дубль, в результате чего образуется схема AA₁ BB₁ CC₁. Ее принцип «сначала повторить, затем — изменить» близко родственен народной музыке и лежит в основе «пары периодичностей» (в данной формуле — «тройки»). Можно рассматривать такие формы как миниатюрную слитную сюиту малых форм¹.

Вариации на хорал. Кратко остановимся на другом исторически сложившемся типе старинных вариаций — имеются в виду вариации на хорал.

К концу XVI века хоральная мелодия перешла из тенора в верхний голос, что сделало ее различимее для восприятия и, вместе с тем, создало предпосылки для сближения с гомофонной музыкой, в частности — вариациями. Другая предпосылка варьирования хоральной мелодии — последование строф хорала, где мелодия выдерживается в качестве *cantus firmus*, а ее окружение изменяется; вариации получают название «versus I», «versus II» (1-й стих, 2-й стих) и т. д. Вместе с тем были использованы и традиции предшествующих этапов духовной музыки — полифоническое и гармоническое варьирование *cantus firmus*².

Мелодия хорала в одних случаях выдерживается как *organo ostinato*, в других — подвергается частичным изменениям, колоризируется (см. пример 13), в третьих — целиком превращается в равномерную фигурацию, в четвертых — попеременно проводится в различных голосах³.



¹ Темы представляют собой не двухчастные формы, а периоды.

² Сошлемся хотя бы на упомянутый (с. 27) отрывок из мессы Жоскена Дешре.

³ См.: Дзявцова Т. История западноевропейской музыки. М.—Л., 1940, нотный пример 100.

Звуки темы отмечены в вариациях знаком +.



И. С. Бах. Хоральные вариации "Sei gegrüßet"
135 Tercio



7-я вар.



В вариациях на хорал широко применяются обычные приемы полифонической работы — имитационность, вертикальные перемещения, увеличения и уменьшения.

Поскольку хорал как тема для вариаций представляет довольно крупное целое, а вся форма нередко состоит из значительного числа вариаций, в результате образуется большое произведение сюитно-вариационного типа. Таковы, например, органичные вариации Баха на тему «Sei gegrüßet, Jesu gütig», которые А. Швейцер называет «партией»; с этим можно согласиться не только из-за размеров вариаций, но и ввиду самостоятельности их облика. Бах сумел достигнуть этого несмотря на сохранение мелодии (с небольшими изменениями) почти во всех вариациях¹. Предпоследняя — 10-я вариация во много раз превышает по размерам тему и разрастается в величественную лирико-эпическую поэму, очень свободную по построению (тема чередуется с интермедиями). Поэтому Бах, не довольствуясь таким завершением, строит заключительную, 11-ю вариацию, как строгую, но динамизированную репризу.

Характерные вариации. Типы вариаций, о которых шла речь до сих пор, отличались по преимуществу обобщенностью, если же им придавался индивидуальный колорит, то и это не было равносильно созданию контрастного образа или определенного жанра. Не существовал ли, однако, наряду с ними и такой тип, который отвечает нашему представлению о «характерной вариации»? На этот вопрос нужно ответить утвердительно. Вариации, наделенные собственными образными, а еще более жанровыми чертами, существовали издавна².

¹ Из 11 вариаций не удерживают мотива лишь № 1 и 3. Назовед также вариацию Бахельбаха «Все люди смертны», где мелодия сохранена в 9 вариациях из 9.

² Здесь возможны аналогия более крупного плана: широкое изображение отдельных элементов и даже программности предусматривает их расцвет до несомненно старости.

Самое раннее из явлений этого рода — жанровые трансформации в области танца. Пьеса четного размера, умеренного движения превращалась в пьесу нечетного размера, оживленного движения на том же тематическом материале. Сплошь да рядом довольствовались изменением, точнее — приспособлением длительностей первого танца к трехдольности второго с незначительными изменениями звукового состава или вовсе без них. Такие метаморфозы были чрезвычайно распространены в музыке XVI и XVII веков и касаются не только общезвестного сочетания Пavana с Гальярдой, но и других, подобных им, например *Basse Danse*¹ — *Touffion*², *Пассаменцо* — *Сальтарелла*, *Аллеманда* — *Сальтарелла*:

14 Аллеманда

Сборник Пьера Филиппи



Сальтарелла



(См также Аллеманду — Куранту Бьяджо Марини в хрестоматии Римани³.)

Переделки одного танца в другой часто носили ремесленно-механический характер. Они иногда даже не нотировались, а оставались на волю исполнителя в соответствии с данным жанром и присущими ему темпом и размером. Диктуемые не стремлением к развитию музыки, а лишь чисто хореографическими соображениями, такие вторичные образования далеко не всегда пахотились на высоком художественном уровне, и нередко представляли ухудшенный вариант первоначального танца: мелодически содержательное движение баса и средних голосов сводилось к заполнению аккордовых вертикалей, исчезали ценные детали гармонии, иной раз пропускались целые фразы⁴. Для обозначения такого упрощающего процесса применялся термин «среду к и и я»⁵.

¹ Плавный танец без прыжков.

² Танец, исполняемый на круженье.

³ Римани и Н. Musikgeschichte in Beispielen. Leipzig, 1911, № 89.

⁴ См.: Швейцер А. Указ. соч., № 91, прошептан танца 9—10 Pavana.

⁵ См.: Blume Fr. Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15—16. Jahrhundert. Leipzig, 1925, S. 118. В означенном месте встречается термин «A bouffe simple» — музыка «для детского развлечения».

Г. Юлиани. Танец для Люции (1523)
15 Rossina ein welscher Dantz (Итальянский танец)

В области старинного варьирования как бы противостоят друг другу два приема: редукция и диминуция. Если первый из них означает свертывание, то второй дает известную мелодическую активизацию. Оба уязвимы, если прилагать к ним высокие художественные критерии, выработанные последующими эпохами. Но для своего времени они внесли положительный вклад, дополняя друг друга: редукция содержала зародыш образной трансформации, в диминуции имелся зародыш мелодико-ритмического развития.

Возвращаясь к редукции, подчеркнем, что было бы неверно рассматривать всякое приведение более сложного к простому как ухудшение: с одной стороны, приходится считаться с требованиями быстрого темпа, с другой стороны — многие примеры переделок неволи лишь изменения некоторых деталей производят вполне удовлетворяющее впечатление¹. Приведем образец очень сильной редукции, представляющий двойной интерес: он выполнен отнюдь не механически и относится к весьма ранней эпохе (XIV век)²:

Жалоба Тристана (танец для виолы)

16 Largo

¹ См.: Шеринг А. Указ. соч., № 119, 131.
² Полностью приведен у Шеринга (№ 28). «Rotta» — заглавный танец (так называемый «Nachtanz») в четном метре, выведенный из основного танца путем свободного варьирования.

В случаях серьезного мелодического обновления прибегали либо к приему мимократного доразвития («прорастание» по В. В. Прокофьеву, «продолженное развитие» по Ю. Н. Тюлину), то есть сохраняли лишь единство начала при различии продолжений, либо к приему «продвижения», то есть опоры на последний тематический элемент первого танца, становящийся начальным для второго танца (например *abac* и *abce*): имело место и свободное вариантное построение второго танца на всем его протяжении.

Вариационные сюиты. Различные виды преобразований можно видеть не только в сцеплении двух танцев, но и в многочастных циклах. В сюите С. для Шейна из сборника «*Vanchetto musicale*» (1617) соотносывается пять танцев, из коих некоторые образуются простейшим путем.

Четыре танца струнированы в сюите П. Песеря (1611) — Падуана и Интрада (перная пара), Дантиз и Гальярда (вторая пара):

Песеря. Вариационная сюита

17 Moderato

Интрада



Все танцы тематически связаны¹, но материал всякий раз переработан. Этот процесс сопровождается сжатием, возрастающей краткостью частей формы: лишь первый танец трехчастен, в последующих же вторая и третья части сводятся в одну. Поэтому в отношении формы можно говорить о редукции, но отнюдь не механической.

Произведения, подобные только что упомянутым, целесообразно рассматривать как монотематические или вариационные сюиты, то небольшие (как у Пурбана), то крупные (как у Шейна). «Ранний монотематизм» танцев XVI—XVII веков должен быть понят как предстория характерной вариации.

Развитие характерных вариаций протекало в тесной взаимосвязи с другими типами. Внутри одного произведения, обычно сюиты, мы нередко видим их совмещение. Таково, например, «Итальянское пассамеццо» из сборника Пьера Фалеза (1583)². Основная тема выступает в пяти «modo», то есть вариациях³. Далее следует (без перерыва) так называемая *Represa* — самостоятельная, но тематически родственная часть танца с собственными вариациями, затем Сальтарелла, которая представляет явную переработку Пассамеццо — также с вариациями, и наконец, род-

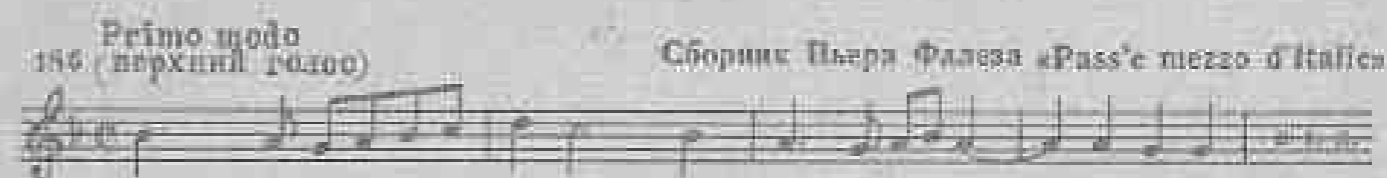
¹ В Иоганне первая часть основана лишь на развитии начального восходящего мотива Падуаны, вторая же гораздо ближе ко второй части Падуаны. В Данца особенно сказывается свобода использования материала: первая часть связана со второй частью Падуаны, а вторая напоминает секвенцию из третьей части танца. Сюита полностью приведена в хрестоматиях: Eitzfeld A. *Beispielstudien für Musikgeschichte*. Stuttgart, 1937; Riemann H. *Musikgeschichte in Beispielen*. Leipzig, 1911.

² В отрывках приводится в кн.: Асфьяев Б. В. Музыкальная форма как процесс, глава II; полностью в упомянутой выше книге Фу. Блауэ (пример 25 а).

³ Есть основания считать в данном примере первоначальное положение не темой, а первой вариацией. Вообще в вариациях XVI—XVII веков общезвестную тему иногда не вычленивали, начиная наложение прямо с вариации.

ственная Сальтарелле вторая *Represa* — миниатюрные вариации на [basso+tenore] *ostinato*. Таким образом, в этой слитной сюите сочетаются соответственно вариации свободно-фигурационного типа (см. пример 18 в) на каждый из танцев и жанрово-контрастное вариационное соотношение между основными танцами Пассамеццо и Сальтареллой (см. пример 18 г) с прилегающими к ним «репрезами».

Сборник Пьера Фалеза (предположительный источник вариаций «Pass'e mezzo d'Italia»)



Сборник Пьера Фалеза «Pass'e mezzo d'Italia»



В других случаях мы встречаем сочетание строгого фигурационно-орнаментального варьирования в виде дублей — и свободных жанровых трансформаций. Это имеет место в упомянутых сюитах Фробергера, где аллеманда, журанта, сарабанда, снабженные дублями, в то же время в той или иной степени родственны между собой и могут быть понаты как жанрово-характерные вариации, что особенно очевидно в 23-й сюите (e-moll). В органной хоральной партите Букстехуде «Ami meinen lieben Gott», совмещающей религиозный текст и танцевальные жанры, начальная Аллеманда имеет обычного типа дубль, а танцы близко родственны⁴.

⁴ Отрывки танцев приведены в кн.: Друскав М. С. Клавирная музыка. М., 1960, с. 242.

В сюите Фробергера на тему песни «Die Mayerin» можно даже три вариационные разновидности: 1) вариации, в основном фигурационные, с элементами *soprano ostinato* (они названы «Prima Partita», «Seconda Partita» и т. д.¹); 2) озаглавленные жанровые вариации «Courante sopra Mayerin» и «Sarabande sopra Mayerin»; 3) Дубль на Куранту — как бы спутник жанровой вариации, а по отношению к основной теме — вариация второго порядка².

№ Prima partita Фробергер, "Die Mayerin"

Courante sopra Mayerin

Deutlich

Sarabande sopra Mayerin

По степени характерности вариации обнаруживают много разнообразия. Есть попытки придать определенность облику даже фигурациям. Так, в «Пассамеццо-вариациях» С. Шейдта 8-я вариация

¹ Тема в чистом виде в здесь не предпослана вариациям, ибо это было очень популярная в те времена юмористическая песня; ее мелодия наиболее жива в «Quinta Partita».

² Дубль нельзя отождествить с вариацией первого типа, ибо здесь тема (Куранта) варьируется сильнее, осторожнее, нежели главная тема в «partita».

она представляет подражание беглой игре на скрипке («imitatio violistica»).

№ 2 sup. Шейдт, Пассамеццо-вариации

То же — в вариациях «Wir glauben all' an einen Gott», а в «Нидерландской песне» 5-я вариация подражает речитации на органе. В пределах одного произведения жанровые черты выступают то с большей, то с меньшей очевидностью — это можно видеть в «Гольдберг-вариациях» Баха, где, в общем, преобладает токкатный тип, иногда — скерциозный, типично-вагнеровский. В отдельных же вариациях есть то вполне вымышленные жанровые основы (16-я — французская увертюра, 7-я — симфония, 25-я — Lamento), то лишь приближение к ним (25-я — черты пасторали, 13-я, по М. С. Друскину, — «высоко орнаментированная сарабанда»¹, а по Т. Н. Ливановой, — «в стиле блестящей пассажной импровизации»²). Максимум характерности был достигнут, вероятно, в «Немецкой арии с вариациями» из сюиты «Соловей» Ал. Польетти (1677), где среди 20 Partie мы найдем упоминания о восьми разных национальностях, например «Баварская свирель», «Французские поцелуи рупек», «Торжественный танец таньков» (жителей центральной Моравии), а также столь картинные заглавия, как «Похоронное шествие старух» (№ 13), «Жонглер на канате» (№ 16)³.

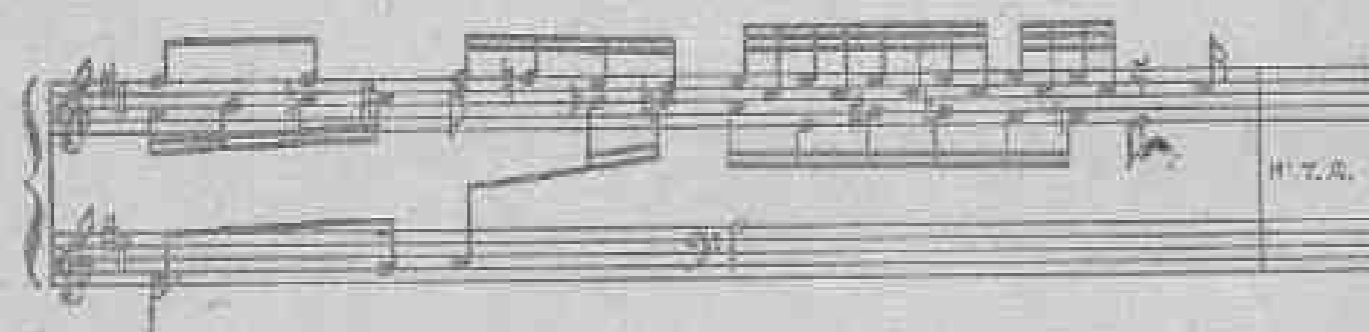
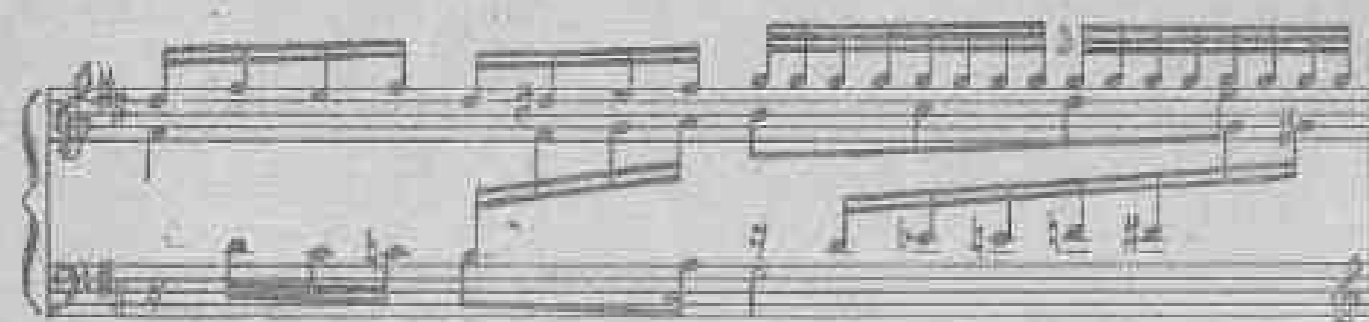
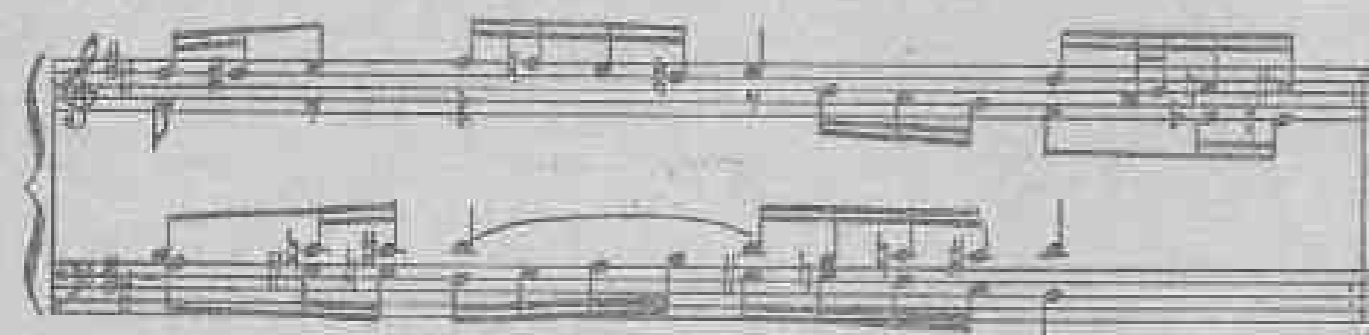
№ Aria allemanda Польетти, Из сюиты «Соловей»

¹ Друскин М. Классическая музыка, с. 247.

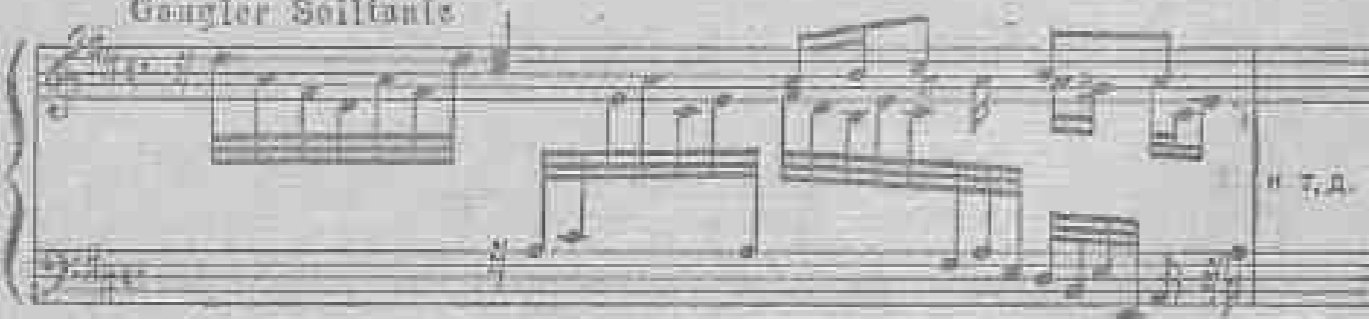
² Ливанова Т. История западноевропейской музыки, с. 435.

³ Судя по характеру музыки и 13-й вариации изображается заунывное пение в даже жалкое дрожание. Несколько других отрывков см. в лит. указе книги Т. Ливановой (пример 197).

Parte 13
Alter Weiber Conduct



Parte 16
Gaugler Saltante



Приемы изобразительности довольно элементарны. Основные средства для создания характерности — изменения ритма и фактуры. Мелодия в половине вариаций сохранена полностью или с малыми отступлениями и в целом пьеса близка типу *sonata ostinato*. В принципиальном отношении важно, что характерные вариации могут оставаться близки теме; с этим придется встречаться и в более новые эпохи.

Проблема целого. До сих пор мы мало касались проблемы целого в старинных вариациях, и не случайно: проблема эта, очевидно, не рассматривалась композиторами как первоочередная, не ставилась во всей своей сложности. На то был ряд причин: с одной стороны, преобладало варьирование мало контрастное, а потому вариации оставались довольно близки друг другу и пронизаны общностью. С другой стороны, музыкальное восприятие того времени, видимо, допускало длительное (иногда — весьма длительное) навизывание сходных и равнопротяженных построений¹, не требовавшее от композитора специальных забот о их планировке или, по крайней мере, довольствовавшееся минимумом таких забот.

Тем не менее можно уловить зачатки закономерностей формы и развития. Иногда заметны чередования приближений и удалений от темы, придающие форме оттенок волнообразности. Чаще встречается нарастание подвижности путем прогрессирующего ритмического дробления. Целям нарастания служит и усложнение фактуры (главным образом — полифоническое).

Местные объединения вариаций особенно обычны как попарные — благодаря передаче фигурации из верхнего регистра в нижний. Встречаются и связи на расстоянии (см. например, «арку» от 7-й к 23-й вариации в «Фолье» Корелли).

Поскольку вариации бывали двух- и трехтеменными, в их сочетании часто действует старый принцип народной музыки «медленно — быстро».

Далеко не всегда уделялось специальное внимание завершающим средствам. Однако в ряде случаев оно очевидно, причем превосходятся оба противоположных типа завершения, которые широко разовьются в будущем: замыкание старым и замыкание новым. Первый тип представлен возвратом темы в конце, репризностью последней вариации (Бах, «Sei gegrüßet, Jesu gütig») или, по крайней мере, ее большей близостью теме (Бах, «Вариации в итальянской манере»).

Второй тип — прекращение вариационной периодичности тем или иным ее значительным нарушением, указывающим на вступление конца. Образование небольшой коды можно видеть в вариациях Парваза на песню «Стеречи моих короз»². К изменению размера (четырёхдольного на шестидольный) прибегает в заключительных

¹ Например, 120 (!) вариаций испанского сюитиста Вальдериаблло (первая половина XVI века) из романса «Граф Кларос».

² См.: Иванов-Березинский М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. I. М., 1933, № 69.

вариациях С. Шейдт. А С. Росси в «Романеске-чаконе» предпринимает повторить последнюю вариацию *Più presto*; ускорение, таким образом, становится показателем конца¹. И, наконец, Бах объединяет оба противоположных типа в «Гольдберг-вариациях»: последняя, 30-я вариация представляет собою *Quodlibet*, то есть, контрапунктическое соединение двух народных мелодий, новых для данного произведения², от темы остается видоизмененный бас, определяющий гармонию и форму. Но за последней вариацией еще следует *Alia*, то есть тема, создающая обрамление цикла. Налицо, таким образом, и преодоление периодичности («перемеса в 30-й раз») и замыкающая репризность.

Гендель, Чакон. Рассмотрим проблему целого на конкретном примере, набран для этого многочастное произведение — Чакону с 62 вариациями из клавирной сюиты Генделя³.



Поскольку эта представляет чередование многоисленных восьмитактов, длительность ее — порядка 20 минут. У современного слушателя может возникнуть вопрос — исполнялись ли подобные произведения целиком или предоставляли выбор вариаций исполнителю? Вопрос этот кажется тем более возможным, что нередкими как будто беспорядочное скопление периодов, допускающее любые операции над ними. Однако по соображениям, изложенным выше (с. 39), исполнение всех полностью нужно считать вполне вероятным. Темп жизни и восприятия, отсутствие потребности в сильно выраженной динамическом профиле благоприятствования созданию и слушанию таких произведений.

Не вызывает сомнений наличие и большое разнообразие местных объединений. Основной их тип — попередное мелодическое главенство правой и левой рук, то есть, проведение фигурационного рисунка в высоком и низком регистрах, часто с последующим объединением. Отсюда следует, что основная единица — группа из двух или трех вариаций («группа пл» и «группа пл $\frac{n}{l}$ »). Группы время от времени перемежаются с «одиночками» или — для разнообразия — разделяются вступкой контрастирующей вариации. В очень ограниченных масштабах и лишь на небольших расстояниях применены прочие связи (№ 21—25—28—35, 47—52).

Однако еще интереснее, что композитор не остановился на минимальных, первичных объединениях; есть признаки их укрупнения. Они связаны по преимуществу с закреплением и развитием вновь вводимых элементов. Таковы — проливантность шести вариаций (№ 10—15) характерной ритмической фигурой

: проведение определенного типа фигурации (гармоническая фигура-

¹ Сравнить с ритмически ускоренным движением в последнем куплете рондо у французских клавеснистов.

² Первая — «Данно я не был у тебя»; вторая — «Кашута в река выгнали меня из дому».

³ *Handel G. F. Suite de Pièces pour le Clavecin, Second Volume, № 9.*

⁴ «П» — партия правой руки, «Л» — партия левой руки.

ции с репетицией в № 24—30, она же со скрытым голосом в № 31—36) или единичной моторики (гаммы в № 37—42); череповато и в последнем разделе острых ритмов и разнородных рисунков (№ 47—51). Наряду с этим встречаются и чисто конструктивные приемы укрупнения — вместо простого фигурного отражения по типу «пл» дается вдвое большее повторение контраста «плл», («плл» в № 14—22) или, наоборот, контраст повторностей «лл», («ллл» в № 24—27); в последнем разделе фактурно объединяющий прием меняется — «только правая рука» в № 53—56, «только левая» в № 59—61, причем объединение делается свободно, на новом материале (№ 58 и 62).

На этой основе возникают объединения, значительно большие, чем первичные группы, они достигают 7—8 вариаций. Общая схема такова:

10—15	16—18	19—23	24—30	31—36	37—44	45—46	47—62
6	3	5	7	6	8	2	16

Но можно заметить и нечто более широкое: известное ритмическое различие. Оно не могло быть вполне последовательным при таком огромном числе двойств — не хватало бы градаций. Тем не менее оно реально. В № 1—9 чередуются в основном восьмые и четверти; в № 10—15 преобладает в среде восьмых фигура с шестнадцатыми. Выходит центральная часть (№ 16—46) шанта шестнадцатыми (6 периодически появляющимися во набежании полного одностороннего пропоямки на восьмых). Заключительная же часть, не давая дальнейшего ускорения и тридцатьвторые, вместо этого вводит, как было сказано, особую остроту и характерную индивидуальность ритмических и мелодических рисунков². Последняя 62-я вариация (капов в октаву), очень отличаясь от предыдущих, тем самым служит завершением.

Таковы объединяющие и организующие факторы. Позволив воспринять весь не как 62 единицы, а как нечто целостное, они при всем том не создают никакой-либо из существующих форм. Была ли, однако, необходимость в этом, и составляет ли отсутствие такой формы минус произведения? Применение специальных организующих средств требуется тем сильнее, чем больше вариации отступают от темы и друг от друга. Здесь же сохраняются оживительный бас, гармонические функции, ладовая тональность, не говоря уже о метре и темпе; контраст вариаций сводится, в основном, к чередованию типов фигурации и более крупных или мелких длительностей. Такие вариации, с избытком пропитанные единством, лишь в малой степени нуждаются во вспомогательных приемах объединения; с другой стороны, они и не содержат в себе предпосылок для мощных и с полной отчетливостью выявленных средств скрепления, ибо для этого нужен или ярко выраженное динамическое или контрастные чередования удалений и приближений, что имеется лишь в зачатке. Следовательно, нет ни настоятельной потребности, ни практической возможности идти дальше, чем пошел Гендель. Нужно признать поэтому, что сравнительно малая роль специальных средств, организующих форму-целое, не должна рассматриваться как отрицательное качество. Подобные вариации таковы, какими им по внутренней их природе и надлежит быть.

Знакомство со старинным варьированием показывает, как много было уже достигнуто в этой области доклассическим искусством.

¹ Начальные 9 вариаций не образуют какого-либо объединения, № 45—46 — спокойная пара вариаций, имеющая значение пропоямки, отражателя от активной заключительной части.

Обращают на себя внимание некоторые наметившиеся закономерности пропорций, не охватывающие, правда, весь цикл. Во второй четверти формы (16—30) образуется восходящий ряд: 3, 5, 7, а во второй половине формы (31—62) — суммирование: 6+8 (+2)=16. Нельзя, впрочем, утверждать, что они выражены с большой ясностью.

² В ритме отметим не только заостренность, но и разнообразие фигур, а в линии — исчезновение нейтральных типов — простых гамм и элементарных гармонических фигураций, на смену коим приходит «зубчатые» линии и ломаные широкие интервалы.

Выработались разнообразные направления и приемы варьирования, в том числе и такие, которые обычно относят к более новым временам. Поэтому последующим эпохам пришлось не только искать иные пути и средства, но и производить отбор из уже намечившегося, совершенствовать и углублять методы варьирования.

§ 4. МЕТОДЫ ВАРЬИРОВАНИЯ. ТИПЫ ВАРИАЦИЙ. СТРОГНЕ ВАРИАЦИИ ПОСЛЕДУЮЩИХ ЭПОХ

Переходя к методам варьирования в профессиональной гомофонной музыке последних двух столетий, заметим, что здесь ясно сказывается зависимость характера и предела изменений от смены стилей, происходившей в эти эпохи с большой интенсивностью. Основные тенденции исторического развития вариаций в данный период — от строгости к свободе и от сравнительной обобщенности к конкретной характерности. Поэтому мы будем говорить сперва о той стадии варьирования, где относительная строгость и обобщенность преобладают; такое варьирование было развито венской школой, однако его закономерности, во многом подготовленные предшественниками, продолжали в большой мере оставаться действительными и для других стилей, то сохраняясь в своей основе, то усложняясь и сочетаясь с иными приемами.

Факторы единства. Сохранность мелодии. Методы варьирования характеризуются, с одной стороны, комплексом явлений, поддерживающих общность между темой и вариациями, а, с другой стороны, комплексом изменений и нововведений в вариациях. Поэтому мы коснемся сперва единства, преемственности, а затем — обновления в его негативном (что уходит из темы) и позитивном проявлениях (что приходит на смену).

Родство вариаций теме, конечно, достигается в наибольшей и самой очевидной степени при сохранении мелодии. В составе вариационного цикла, действительно, можно встретить ряд вариаций, иногда отдельные вариации, удерживающие мелодию полностью или с незначительными изменениями. Но сохранение мелодии как общий принцип для построения цикла образует в описываемую эпоху¹ особый, специфический тип вариаций, связанный по преимуществу с обработкой народных тем, с песенностью; к нему мы обратимся позднее. Скажем лишь, что здесь основная задача композитора заключается во всемерном обогащении цитруемой мелодии, в подчеркивании ее художественной ценности путем включения в многочисленные контексты, которые по-разному освещают мелодию и меняют ее характер. Полноценное выполнение этой задачи требует большого искусства, чтоб избежать опасности однообразия, монотонности.

При всех достоинствах этого принципа, он не мог стать общим, главенствующим для основной массы вариационных произве-

¹ В старинных вариациях это было свойственно главным образом хоральным обработкам.

дений, ибо слишком ограничил бы свободу действий композитора. Стремление к разнообразию и повизве, к извлечению из темы всевозможных следствий — такова задача большинства вариационных циклов; задача эта значительно легче решается путем преобразования мелодии, нежели путем ее сохранения. Вот почему мы гораздо чаще сталкиваемся с измененной мелодией, чем с остринтно удержанной.

Исчезая в своем подлинном виде, мелодия, однако, оставляет заметный след. Она дает о себе знать по-разному; чаще всего оказываются налицо опорные точки — звуки, приходящиеся на основные тактовые доли или местные вершины или поворотные пункты при изгибах рисунка. «Густота» опорных точек бывает различна — от сохранения большей части звуков до подчеркивания одних лишь сильных долей. Может возникнуть вопрос: не чревато ли удерживание опорных звуков теми же опасностями, которые таит в себе удерживание самой мелодии, то есть однообразием, некоторой назойливостью? Ответ должен быть отрицателен: суть опорных моментов — это еще далеко не мелодия как целое; выразительность и индивидуальный облик ее создается всей совокупностью интонаций и неотъемлемы, с одной стороны, от общего мелодического профиля, а с другой — от самых малых деталей; опоры же мелодии составляют только ее канву или «скелет» и поэтому лишь в малой (или совсем никакой) мере сохраняют специфически индивидуальный «аромат» темы, приближаясь, таким образом, к кругу средств обобщенного порядка. В результате напоминания о мелодии совместимы с приданием каждой вариации нового характера или хотя бы оттенка.

Другой способ отличается тем, что сохраняет прямые связи с мелодией не на всем ее протяжении, а лишь в отдельных важных — «ключевых» моментах, таких, как наиболее яркие интонации или крайние участки мелодии (начала, концы). Так, 1-я вариация в 12-й сонате Бетховена обладает собственной, рельефной по рисунку мелодией, но в 4-м такте (конец первой фразы) воспроизводится интонация темы *b—des—c—b*, сходные явления можно проследить и дальше. Компенсацией за «выборочное» родство обычно является точность возвращения данной интонации. Прием «ключевых интонаций» имеет большое значение в более свободных вариациях; так, в 1-й вариации «Симфонических этюдов» основная интонация темы появляется в начале второго предложения и в репризе:





Гармонико-конструктивная общность. Если мелодия лишь отчасти является фактором общности, то другие стороны темы — гармония и конструкция — служат общности полнее. Во многих случаях выдерживаются все смены гармонии, в некоторых — основной план (например, каденции, модуляции или отклонения). Не меняется обычно тональность. В области конструктивной сохраняется нередко форма темы, а очень часто и внутренняя структура (масштабно-тематические закономерности, строение периода, квадратность и ее характерные нарушения¹); соотношение тяжелых и легких тактов, то есть метр высшего порядка также имеет тенденцию сохраниться. Размер меняется не часто.

Столь большая роль гармонико-конструктивной стороны имеет свои причины. Гармонический план, форма, синтаксис суть наиболее обобщенные явления (как бы «невидимые для глаза»), не навязывающие вариациям строго определенный выразительный облик. Именно поэтому гармония и структура становятся идеальными носителями преемственности в вариациях.

Но их стойкость, крайне важная для единства, имеет еще одно существенное последствие. Выдерживание некоей основы снимает с композитора многие заботы об изобретении в данных областях и сосредоточивает его фантазию на том, что выходит за гармонико-конструктивные пределы: на узорах видоизменяемой мелодии, на ритмике, на фактуре, и в более общем смысле — на задачах образно-жанрового обновления. Строгость в выдержива-

¹ Вариации из сонаты А-дур Моцарта воспроизводят расширение в конце темы. В вариациях Бетховена от темы Диттерсдорфа юмористический прием усеченная и отодвинутого разрешения проходит через все без исключения 13 довольно свободных и контрастных вариаций. В классических вариациях Лядова большая их часть воспроизводит дополкение темы.

ни одной стороны оборачивается творческой свободой во всем остальном.

Общескрепляющий комплекс. В число объединяющих средств, о которых шла речь, входит также и абсолютная скорость движения метрических долей, то есть темп, который относится к области средств обобщенного типа. Таким образом, складывается определенная совокупность — мелодические опорные пункты, гармонический план, тональность, форма целого, ее внутренняя дифференциация, метр простой и высший, быстрота его реализации. Этот общескрепляющий комплекс, как его можно назвать, представляет принципиально и практически важное явление. Он выдерживается то полностью², то частично. С применением его мы в некоторой степени уже встречались, когда искали элементы общности в формах, состоящих из контрастирующих частей (двухчастных, трехчастных). Мера, с которой выдерживается общескрепляющий комплекс, может рассматриваться как важный критерий для различения строгих и свободных вариаций. Прилагая этот критерий к ранее рассмотренным старинным вариациям, мы можем теперь сказать, что большая часть из них относится к типу строгих (дубли, арии с вариациями), однако имеются и типы свободные (монотематические танцевальные сюиты, некоторые хоральные обработки, часть вокально-инструментальных испанских дифференций). Следовательно, строгость или свобода старинных вариаций зависели от жанровых особенностей вариационного произведения.

Не все участники комплекса одинаково важны — на первом месте находятся гармония и форма, преимущественно, в их крупных очертаниях. Метод сочинения вариаций по данной гармонической канве, распределенной известным образом во времени, имеет исключительное значение. Он позволяет как угодно удаляться от темы, создавать новые и новые самостоятельные звуковые картины, сохраняя в то же время глубинные связи с темой.

Развитие отдельных элементов темы. До сих пор речь шла о тех или иных компонентах музыкального языка и формы. Наряду с ними в вариациях могут не только сохраняться, но и специально развиваться отдельные характерные для темы интонационные или фактурные средства. В «32 вариациях» Бетховена такому развитию подвергаются синкопы (вариации 10—11, 22, 32), разбеги — «тираты» (10—11, 18, 32), компактно-тяжеловесные аккорды типа «plaqué» (18, 20—21, 27). В «Симфонических этюдах» Шуман уделяет внимание глубоким, гулким басам темы, демонстрируя их в этюдах 2, 8 (особенно настойчиво!), 11 и в финале (органные пункты). Но развивать можно не только отдельные средства выражения, а и нечто более широкое — заложенные в теме жанровые элементы. В только что названном сочинении черты маршеобразности, присущие теме, развернуты в большом диа-

² Примером полностью выдержанного комплекса может служить 21-й вариант в опусе Паганини.

пазоне — марш фантастический (этюд 1), утрированный (№ 4), бурно-стремительный (7, 10), мрачно-торжественный (8), триумфальный (12).

Поставим в заключение вопрос: каковы максимальные пределы, в которых отдельная вариация может использовать тему? (Иначе говоря — каковы минимальные пределы изменения темы?) Для варьирования достаточно изменить один какой-либо элемент темы, сохранив прочие в неприкосновенности¹. Следовательно, вариация может сохранить от темы все — за вычетом одного любого элемента. Возможен и противоположный случай, когда вариация сохраняет тему полностью, присоединив к ней что-либо новое (полифонически голос, уплотнение фактуры), то есть с прибавкой — как минимум — одного какого-либо элемента². Объединяя оба случая, можно сказать, что тема (применительно к строгим вариациям) может быть использована в максимально-предельных случаях по формуле «+ один элемент».

Методы изменений. Мелодия. Перейдем теперь от единства, преемственности к вопросам обновления и рассмотрим, в чем выражаются основные изменения темы. Имея в виду, главным образом, вариации строгого типа, мы, однако, должны будем иногда выходить за их пределы. Это неизбежно потому, что, во-первых, между строгими и свободными вариациями существует — как и повсюду в мире музыкальных явлений — сколько угодно промежуточных разновидностей. А во-вторых, чередование того и другого типа можно наблюдать внутри одного произведения и, более того, даже в пределах одной вариации (например, строгость начала при свободе отступлений в дальнейшем, реже — наоборот).

Из предыдущего следует, что мелодия как наиболее индивидуальный компонент темы, подлежит изменению в первую очередь³. Степень этих изменений, конечно, весьма различна — от скромных фигурационных «заполнений», напоминающих старинные дубли, до нарушений, сильно затрагивающих даже опорные звуки мелодии, ее остова (это можно видеть уже в «33 вариациях на тему вальса Диабелли» Бетховена). Однако нет надобности обращаться к вариациям более или менее свободного типа, чтобы наблюдать полное или почти полное исчезновение мелодии. Оно вполне возможно и при достаточно строгом выдерживании гармонико-структурной основы. В 1-й вариации из 6-й скрипичной сонаты Бетховена начальный период совсем упраздняет мелодию темы, а выдерживаемая основа представлена фигурацией, притом — по преимуществу — гармонической. Такие вариации производят впечатление развитого сопровождения к отсутствующей мелодии

¹ См., например, в «Варьированной арке» D-dur Моцарта вариацию № 7.

² К такому типу приближаются некоторые начальные вариации на одитональные темы (например вариация в dur на тему E-dur op. 35 Бетховена или первые вариации платовой на «Кахарилской» Галики). Приближаются к нему и некоторые старинные дубли.

³ Отдельные вариации, сохраняющие мелодию, встречаются часто как начальные этапы или же как репризы, напоминания; но речь идет о преобладающей трактовке темы в целом произведении.

(родственные примеры: Бетховен. 1-я вариация из Трио op.11; 5-я вариация на марш из «Афинских развалин»; Моцарт. 4-я вариация на менуэт Фишера):



Возможны и другие, более оригинальные способы преодоления мелодии, совместимые с сохранением гармонии и формы. В заключительной из «Вариаций на тему Шумапа» op. 9 Брамса, внимание переключено на бас темы, тогда как мелодия представлена лишь отрывочными напоминаниями.

Сравнивая изменения двух сторон мелодии — высотной и ритмической, можно заметить, что степень преобразования в них неодинакова. Замена мелодии фигурацией или серией сходных вновь вводимых мотивов большей частью совместима с сохранением основных тенденций линии, рисунка. Ритмическая же сторона гораздо меньше мирится с сохранностью, ибо в ритме заключен максимум узнаваемости, и, наоборот, изменение ритмического рисунка — самый простой и сильнодействующий способ обновления; этим же путем — в первую очередь — вариации наделяются тот или иной жанровой (особенно танцевальный) оттенок.

Лад. Относительно ладотональности следует сказать, что до середины XIX века лад темы менялся гораздо чаще, чем тональность. «Минорная вариация в центре мажорных воспринималась очень рельефно [...] минор создавал ощущение перелома движения, и вследствие этого, несомненно, данный прием предпочитался проведению темы в том же ладу, но в других тональностях»⁴. Эмоционально-колористическая сила ладового контраста тем важнее для вариаций, что — при отсутствии вновь вводимой контрастирующей темы — именно ладовая смена служила образовательно «средних частей» в вариационной форме. Но есть и еще одна причина, по которой изменение лада долго предпочиталось изменению тональности. Причина эта связана с общескрепляющим комплексом: ладовый контраст, изменяя конкретные черты музыки, ее окраску, в то же время позволяет сохранить черты обобщенные — высоту лада и, в частности, единство крайних устойчивых звуков, неизменность тонки. При перемене же тональ-

⁴ Асафьев В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с. 41.

ности происходит общий высотный сдвиг, менее совместимый с сохранением обобщенного начала.

Сохранение форм служит, как мы знаем, одним из признаков строгих вариаций. Можно считать, однако, что отдельные небольшие сдвиги в форме не входят в противоречие с принципом строгости¹. Не нарушает общей строгости и расширение заключительной вариации.

Фактура. Перемена изложения есть одно из главнейших средств варьирования. В вариациях возможна любая фактура, существующая в музыке, поэтому полный охват приемов фактурного варьирования и невозможен и не нужен. Мы коснемся лишь типов либо особо распространенных, либо имеющих принципиальное значение, либо представляющих интерес по индивидуальности решению задачи.

Обновление фактуры может приводить не только к ее усложнению, но и к обратным последствиям — к упрощению. Это очевидно, если вариация целиком или на значительном протяжении дана в октавно дублированном унисоне («суровая сосредоточенность» — см.: Бетховен, «6 легких вариаций» G-dur — Minore; Лядов, «Вариации на тему М. И. Глинки» — № 7а²). Нередко и прозрачное двухголосие (мелодия + бас), особенно чистое у Моцарта, а также сопровождение мелодии неполной, легкой по звучанию гармонией³. Значительность мелодии иногда повышается ее «утолщением», аккордовым ее ведением. Аккордовость всей фактуры, вообще говоря, утяжеляющая звучность, оказывается, однако, совместима и с противоположным качеством (при соответствующих условиях регистра, динамики и артикуляции — см.: Моцарт, Allegretto F-dur — №3). Остро-ритмизованные аккорды — один из характерно-бетховенских типов (Бетховен, № 1 из «Диабелли-вариаций» с ремаркой «Alta parte maestoso»). Возникающая в таких случаях гоморитмичность имеет два последствия: она придает движение, «вносит жизнь» в аккордовое изложение и, вме-

¹ Например, в Andante из симфонии Гайдна «С ударом литавр» 2-я вариация, не достигая своей репризы, переходит в предмет 3-й вариации.

² Возможны и другие истолкования унисона. Очень оригинально начинается Глазунов 6-ю вариацию из 5-й симфонии: довольно сильный, но сухой унисон гобоя и кларнета «внутри» пламится энергичной динамикой балетодари удвоенно (в той же октаве!) струнными, играющими ту же мелодию в быстрой фигурации со вспомогательными звуками; эти последние почти не слышны, но тема приобретает широту и устремленность.

25 Allegro moderato.

Глазунов, 6-я симфония, 11-я

³ Примеры будут приводиться лишь в необходимых случаях.

сте с тем, создает общую тематичность фактуры (Бетховен, «32 вариации» — № 26; Брамс, «Вариации на тему Генделя» — № 7, 15).

Значительность главного голоса повышается и не аккордовым путем, а мелодизацией других голосов, которые участвуют в высотном дублировании мелодии (иначе — в несовершенных консонансах) или, по крайней мере, дублировании ритмическом; сюда же относятся связные, с элементами неуместия, ведение некоторых голосов второго плана.

Фигурация. Ее функция. Как и следует ожидать, встречается много разнообразия в фактуре, где участвует фигурация. Если ее функция сопровождающая, то в ее местоположении есть два наиболее обычных варианта. Она либо образует второй голос, тем мягкий в лирических вариациях (Мялковский, 1-я из «Простых вариаций», где достигнута особая слиянность мелодии с фигурацией¹), то оживленно-активным (Бетховен, Финал «Героической», аккордовая мелодия деревянных с «бегущим» голосом скрипок, такты 183—190). Либо она занимает естественное место подлинного фона между мелодией и басом (Бетховен, 5-я симфония, Andante con moto, as-moll)², либо между двумя мелодиями в крайних голосах (Шуман, «Симфонические этюды», этюд № 2). Нередки случаи, где сочетаются две сопровождающие фигурации, по-разному «резонирующие» мелодии (например: медленная и быстрая в 5-й вариации из 32-й сонаты Бетховена). Если фигурация составляет не сопровождение, а самую суть вариации, то возникают две возможности. Либо однотипная фигурация распространяется на все голоса или фактурные слои, либо сочетаются различные ее типы; среди них наиболее распространена мелодическая фигурация, аккомпанируемая гармонической или ритмической (Бетховен, 5-я симфония, Andante con moto, такты 107—121; Лядов, «Вариации на тему М. И. Глинки» — № 10—11). Эффект различия усиливается, если разнотипные фигурации «контрапунктируют», противостоят друг другу по принципу противоположного движения (Брамс, «Вариации на венгерскую песню» — № 12).

Отметим исключительный случай, где фигурация «сводит», выступая в роли мелодического голоса без сопровождения (лишь во второй половине присоединяется лежащий в глубоком басы органной пункт) — Рахманинов, «Вариации на тему Шопена» — № 1.

¹ Звук мелодии калител и то же время намальными звуками, минимоторными «сверхаппами-источниками» для исходящего беге крохотических галло;

26 Più mosso

Мялковский, «Простые вариации»

² Слабый случай в том же Andante con moto, где тематическая фигурация совпадает по высоте с мелодией, аккордово изложенной; — фигурные проведения C-dur; статическая мощь звучания духовых восполняется динамикой струнных.

видимо, композитор задумал противопоставить аккордовому полному звучанию темы прозрачное звучание и линейную извилистость вариации.

Полифония. Уже приходилось упоминать о полифоническом изложении, связанном с имитационностью, с введенным канопом. Имитации позволяют (как особая разновидность остинатных фигур) насытить вариацию типичным для нее мотивным содержанием, сочетать тематическую наполненность с поддержкой непрерывного движения. Канонические вариации способны играть динамизирующую роль (Бетховен, «32 вариации» — № 22, «подытоживающая» предшествующие две; Б-я симфония, *Andante con moto* — апофеозное проведение в тактах 185—195; Шуман, «Симфонические этюды», № 4) либо придают вариации выделяющий ее среди других особый, строгий облик (Брамс, «Вариации на тему Генделя» — № 6). Возможно и иное истолкование, типичное для различных видов полифонии — дуэт, лирический диалог (Рахманинов, «Вариации на тему Шопена» — № 21).

Еще более характерно для вариационной формы сочетание гомофонных элементов с полифонными. Это происходит и в малых масштабах (например: имитационное изложение в 17-й из «32 вариаций» получает чисто гомофонное сопровождение) и в более крупных (последовательная полифонизация в развитии «темы радости» из 9-й симфонии).

Отметим два родственных вида полифонических осложнений. В одном — усиливается роль отдельных голосов, противостоящих главному, дается мелодически значительное противосложение (Брамс, «Вариации на тему Генделя» — № 9); очень характерно «выдвижение» верхних голосов (Глазунов, ор. 72 — № 4, 5, 6). Другой вид — его можно рассматривать, как углубление предыдущего — уже предполагает введение настоящей контртематки, как в *Allegretto* 7-й симфонии Бетховена, или в 8-й из вариаций для Трио, ор. 44).

Гомофонного характера элементы подвергаются иногда вертикальным перестановкам. Мелодия оказывается то выше, то ниже сопровождающего голоса (Брамс, «Вариации на тему Генделя» — № 18).

Как явление, не тождественное полифонизации, но родственное ей, можно указать «обращенную фактуру»¹, особенно — в тех случаях, когда сопровождающий элемент, расположенный выше мелодии, не носит ординарного характера. Во второй половине XVIII века традиции *basso ostinato* уже отошли в прошлое, а с другой стороны, кантабленно-лирическая трактовка нижнего голоса только нацупывалась (Бетховен, «8 вариаций на тему Зюссмайера» — № 5). В XIX веке мы видим «обращенную фактуру» либо в чистом виде (Брамс, «Вариации на тему Шумана» — № 1; Лядов, «Вариации на тему Глинки» — № 7в), либо в таком ее претво-

рении, когда мелодия при наличии баса все же оказывается ниже сопровождающего голоса («Симфонические этюды» — № 3). Значение «обращенной фактуры» для вариационного цикла — в расширении общих выразительных возможностей благодаря тому, что мелодическому голосу некоторых вариаций придастся особая сочность, многозначительность или затемненная окраска.

Другое явление, также родственное полифонизации, но в отличие от нее — «гомофонная комплементарность». При гомофонном характере изложения, его элементы ритмически, а также и в других отношениях дополняют друг друга до непрерывного или иного ритмически выдержанного движения. Это могут быть «перебежки» фигурации (Моцарт, «Варьированная ария» D-dur — № 3; Бетховен, «15 вариаций с фугой» Es-dur, ор. 35 — № 12), быстро чередующиеся короткие фрагменты в различных регистрах, подобные имитациям (Бетховен, «32 вариации» — № 27; Брамс, «Вариации на тему Генделя» — № 3, 23, 24, 25). Иногда это — «ответные» ритмические фигуры:



Иногда — «вставки» баса, который как бы спешит занять все пустоты, образующиеся в верхнем слое:



Имеет ли гомофонная комплементарность какое-либо специфическое значение для вариаций? На этот вопрос можно ответить положительно по двум соображениям. Во-первых, дополняющая фактура связана с перебросками, перекличками; культивирование таких приемов очень распространено в вариациях, ибо они придают краткому фрагменту большую характерность. В частности, отсюда пролегает путь к скерциозности, как одному из важных жанровых типов вариационности². И во-вторых, данные приемы ес-

¹ См.: Мазель, Л., Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 704.

² Шуман однажды назвал вариации «очаровательной игрой». Выражение это можно понять не только в широком смысле (обращение с темой — игра), но и в тесном, как воплощение скерциозно-игрового начала.

естественно связываются с преодолением технических трудностей, с эталонностью, которая вообще близка области варьирования.

В XIX веке и в начале XX вариационная фактура развивалась по пути индивидуализации отдельных случаев. Это сказывалось в основном составе фактурных элементов, а еще более — в своеобразных истолкованиях традиционных элементов. Напомним пример 25, сошедший также на замечательную по тонкой полифигурационности 4-ю вариацию из концерта Скрябина.

Варьирование мелодии. Типы фигурации. Остановимся теперь отдельно на некоторых важнейших приемах варьирования мелодии.

Первое место среди них занимает фигурирование мелодии¹, которое нужно осветить подробнее ввиду его исключительного значения как для строгих вариаций, так и для свободных. Диапазон фигурирования очень широк — от простейших разложенных аккордов до индивидуально окрашенных интонационных контуров, обладающих высокой мелодической ценностью.

В произведениях крупных композиторов не часто (главным образом — в самом начале цикла) можно встретить с вариациями, где мелодия темна просто «обернута» в равномерный и неизменный, элементарный рисунок фигурации; такие явления присущи большей частью инстинктивным пьесам. Если у Моцарта, Бетховена первая вариация и бывает простой по типу фигурации, то далее появляется большая изобретательность, большая свобода. Но даже и фигурации равномерно-непрерывной, достаточно строго следующей за темой можно придать значительные художественные достоинства, сошедшие хотя бы на очень внушительную по экспрессии 1-ю вариацию дуэта Дон-Жуана и Церлины в листовской «Реминисценции».

Художественный эффект фигурационных вариаций следует рассматривать как двойной. Воспринимается красота изгибов, поворотов самой фигурации. Но кроме того происходит и бессознательное сравнение с темой — восприимчивый слушатель невольно сливает рисунок фигурации с очертаниями основной мелодии. Тема, забывшаяся, в какой-то мере продолжает существовать и отбрасывает свой отблеск на вариации. Такое «последствие» темы повышает содержательность фигурационных вариаций.

Судьба мелодии в фигурации. Один из типов фигурации означает воспроизведение всех или почти всех изгибов мелодии с выполнением до ритмической непрерывности (как во 2-й вариации *Andante con moto* из «Аппассионаты»). Достоинство этого типа в сохранении большой близости теме при достаточном оживлении звучания. Потенциальный недостаток — чрезмерная связанность заданными мелодическими условиями — возмещается либо приемом отодвигания звуков на второй метрический план, либо заинтересовывающим слух рисунком фигурации «в промежутках» между звуками темы.

¹ Ранее (с. 49) шла речь о роли фигурации в общей фактуре.

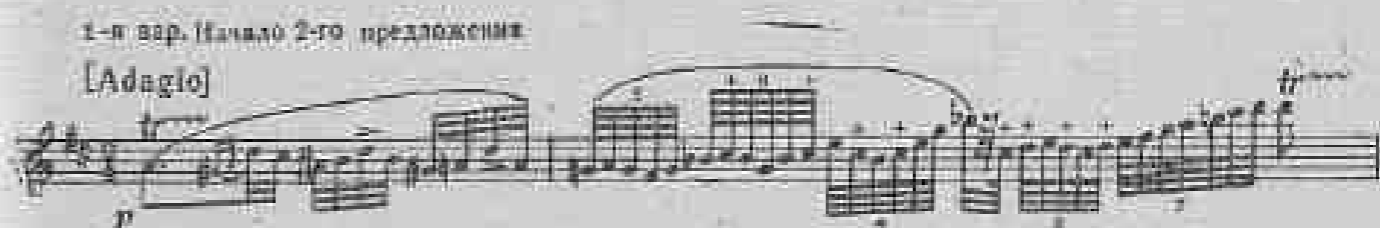
Другой, противоположный путь — растворение мелодии в фигурации и с сохранением лишь некоторых, преимущественно крупных элементов рисунка и исчезновением других. Крайний случай этого рода — полное растворение мелодии в гармонической или мелодической фигурации — нам уже известен (с. 47). Смысл такого отдаления от мелодии — и в «передышке», которая дается восприятию, и в образовании воли «приближения-удаления», создающих профиль целого. Обычно рядом или по близости с «растворяющимися» вариациями имеются гораздо более яркие по тематизму.

Существуют и другие более или менее свободные типы фигурации. Иногда они совместимы с сохранением всех звуков мелодии — при условии их метрического смещения и капризной неравномерности появления:



Орнаментальные вариации. Тематические звуки подчас скрываются в пышных гроздях фигурации, как будто далекой от темы. Подобные вариации вполне заслуживают названия «орнаментальных».

Чтобы получить представление об орнаментальной фигурации при варьировании, позволим сравнить с начальной вариацией из оп. 34 Бетховена. Продолжим для сравнения вторые предложения темы и 1-й вариации:



Редвизиона мелодия покрывается капризным, но миским ритмом; движения мелодии переменчивы: она то кружится на месте, то возникает в «сложных» ритмах. Мелодия темы вот лишь зародыш интонации: на месте простого последования двух звуков $e-f$ (2-й такт примера) прослушивается воздушный-десный букет. Слово по прихоти композитора мелодия то делает совершенно незаметным звуки темы, растворяя их в быстрых пассажах, то вдруг возвращается к ним и на один или несколько тактов сохраняет верность им. Свобода рисунка отделяется и тональным отдалением от темы.

Орнаментально-фигуральная вариация представляет в своих лучших образцах нечто иное, как быструю, иногда — прихотливую мелодию привлекательного и отнюдь не шаблонного профиля.

Развитость фигурации, конечно, тесно связана с широким использованием неаккордовых звуков. Можно встретиться даже с двухстепеным их применением; так, в 4-й вариации ронетты из 32-й сонаты Бетховена (вторые половины каждой из частей вариации) даны вспомогательные к вспомогательным звукам, что связано с особой утонченностью музыки:

Бетховен. 32-я соната, II ч.

[Adagio molto]

Обилие задержаний в фигурации позволяет композитору сохранить лирическую экспрессию в сравнительно быстрой фигурации, а в следующем примере даже усугубить тоскливо-меланхолический характер:

Бетховен. 15-я соната, II ч.

[Andante]

Метр. Отметим частый прием метрического варьирования — смещение всех звуков мелодии с долей более тяжелых на более легкие; это достигается либо синкопированием, либо занятием их места неаккордовыми звуками. К этому приему нередко прибегал Бетховен (Andante 10-й сонаты и «Аппассионаты», почти все вариации 12-й сонаты), иногда извлекая из него специфические звуковые эффекты («колокол» в 4-й вариации из ронетты 32-й сонаты, «блестки» в последних 11 тактах 6-й вариации из 30-й сонаты). Очень уместными оказались свиты против тактовых долей (а также синкопирование звуков мелодии) у Брамса, в творчестве которого этот прием вообще относится к излюбленным стилистическим элементам; в вариациях он нередко создает контраст уравновешенной ритмике темы (см., например, в «Вариациях на тему Генделя» № 1, 3, 4, 15, 18). Очевидно, описанное метрическое варьирование — один из способов обновить звучание вариации, не жертвуя ее большой близостью теме.

Особенно плодотворен и разносторонен по действию метод отеснения аккордовых звуков мелодии неаккордовыми. Он, во-первых, дает некоторую маскировку темы, во-вторых, благодаря обилию задержаний и хорических окончаний содействует эмоционально-лирическому насыщению мелодии (как в 1-й вариации из сонаты A-dur Моцарта); и в-третьих, создает рост подвижности.

Равномерность и ее нарушения. В области ритма приходится особенно часто встречать движение равномерно-непрерывное. Такие вариации представляют как бы маленькие этюды, поскольку, во-первых, в них выдержан один неизменный тип изложения, и, во-вторых, такую вариацию часто характеризуют определенные технические трудности (многие вариации суть «этюды на беглость» и т. п.). Вообще же вариацию и этюд сближает принцип однофактурности и, во многих случаях, виртуозность¹.

Мы, однако, уже убедились в том, что фигурации вполне совместимы с неравномерным движением (см. пример 30). Тем самым свобода, разнообразие и, в конечном счете, выразительность варьирования неминуемо возрастают. Покажем теперь неравномерность иного рода, более значительную и отчасти связанную с предыдущим видом. Это — неравномерность тематическая: в фигурации чередуются моменты, где звуки темы слышатся с полной ясностью, и моменты, значительно вуалирующие тему (см. тот же пример 30). Прием попеременного исчезновения и нового появления мелодии темы, «погружение» в фигурацию и «всплывание» над ней, известный уже старинным вариациям, довольно распространен. Звуки темы иногда не только не подчеркиваются, а,

¹ И наоборот, «этюд есть в некотором роде вариация без темы... Существенные содержательные этюды состоят из разнообразного повторения мотива, представляющего техническое упражнение» (Буссе и др. Д. Уобинк форм инструментальной музыки. М., 1884, с. 58). «Весьма своеобразно использование вариационной формы как средства показа различных виртуозных возможностей какого-либо инструмента...» («Музыкальная форма». Общая редакция Ю. Н. Тюлина. М., 1974, с. 103).

наоборот, как бы должны едва улавливаться слухом, мелькая среди прочих. Таким путем достигается не только свежесть и разнообразие, но и особый эффект, который можно назвать «щегольство сокрытием». Внимание слушателя отлекается либо ритмом, либо мелодическим рисунком большой характерности:



В 4-й вариации отвлеченно служит ритм и артикуляция (легкая, но острая «перебивка» рук), а в 5-й — пассажи с двусторонними скачками от центра.

Описанный прием имеет большое значение, далеко выходя за пределы чисто фигурационные. Во-первых, принцип «удаление-приближение» действителен для вариаций любого типа, вне зависимости от наличия или отсутствия в них фигурационного изложения. И во-вторых, он действителен для соотношения между вариациями (даже в пределах строгого варьирования): если одна из них выделяет мелодию, подчеркивая ее звуки длительностями, относительно сильными долями, местными вершинами¹, то другая намеренно ставит эти звуки в один ряд с прочими, допольствуется их «проскальзыванием». Такие различия, конечно, способствуют широте вариационного диапазона.

Упрощение и обнажение темы. Типичная фигурация, как мы видели, идет по пути ритмического восполнения. Возможен и обратный путь — опущение второстепенных звуков в мелодии темы:



¹ Яркий пример последнего случая — 18-я из «32 вариаций» Бетховена.

Исследованье некоторых интонационных деталей темы естественно, поскольку фигурация в какой-то мере автономна, выявляет свои самостоятельные типы движения; сопоставление же всех подробностей связывало бы ее. Поэтому упрощение мелодии совместимо с общим усложнением фигурационной линии. Тем более возможно оно, как мы увидим, при обновлении мелодии нефигурационного характера. С приемом упрощения темы в процессе фигурирования мы встречались в старинных вариациях («Фолья» Корелли). Следующий шаг в том же направлении приводит к тому, что мелодия темы, усложненная, изобилующая мелизматикой, проясняется, «выступает на поверхность» в одной или нескольких вариациях. Такая вариация не только проше темы, но и «тематичнее» (и наоборот — тема есть в большей степени вариация, нежели то, что следует за нею). Подобные образцы можно видеть у Генделя, темы которого бываю перегружены украшениями, тогда как вариации от них освобождаются и обнаруживают основу мелодии; зато движение усиливается фигурацией в сопровождении²:



Со случаями более полного выявления темы в вариациях можно столкнуться и в позднейшие эпохи. Тема вариаций op. 72 Глазунова кажется сжатой во втором предложении, во пачиная с первой же вариации «пропуск» восполняется³:

¹ Аналогичные явления имелись в русской музыке XVIII века. См. Шуккерман В. «Капачинская» Галилей и ее традиции в русской музыке. М., 1967, с. 145—146 (вариация Хандошкина).

² В действительности тема (очередная, пародия) изложена полностью: в «Флорентинской фантазии» для оркестра op. 88 она фигурирует в том же виде. Но для слушателя (особенно не знакомого с генезисом темы) квадратные вариации звучат как самостоятельные до нормы.

Тема Глазунов, Тема с вариациями op. 72

36 Andante

4 ТАКТА 2 ТАКТА

1-й такт НОВЫЙ ТАКТ

Появление фигурации нередко сочетается с сохранением мелодии: фигурация помещается только в сопровождении (Шопен, 3-я из Вариаций E-dur на немецкую тему).

Остинатные фигуры. Другой метод варьирования (который мы лишь попутно затронули) — введение остинатных фигур. Основной его смысл — достижение новизны, создание «самотающего лица» вариации. Строгое варьирование в известной степени ограничивает выбор средств, придающих вариации новый облик. Мелодия, даже исчезая, все-таки оставляет свой след в системе опорных пунктов: гармония, синтаксис, форма в значительной мере стабильны. Поэтому ввести нечто новое на всем протяжении вариации особенно легко, положив на тему «сетку» повторяемых характерных рисунков. Возможность быстро и плотно, за очень ограниченное время насытить музыку определенным колоритом, ясно выраженными чертами индивидуальности — такова главная причина большой распространенности данного приема. Задатки известной характерности даны уже в самом зерне вариации и, как при всякой периодичности, закреплены и усилены многократной повторностью. Тем самым найден эффективный выход из противоречия между стремлением к новизне, самостоятельности и малой протяженностью вариации.

Из сказанного вытекает, что остинатность играет двойную роль. Сквозное проведение фигур вносит простейшим путем единство в вариацию; в то же время обеспечивается достаточное отличие как от темы, так и от других вариаций. Единообразием внутри вариаций отговаривается разнообразие в их чередовании¹.

Что может стать остинатной фигурой? Многого — прежде всего чисто ритмический рисунок, затем — краткий мелодико-ритмический элемент, порой — развитый мотив (например — мотив 20-й и 21-й из «32 вариаций» Бетховена); но остинатными становятся и определенные фактурные явления (например то или иное чередование голосов), характерная аккомпанирующая фигура, технический прием (переключки, двойные ноты и т. д.). Остинатная фигура может повториться десятки раз. Так, в некоторых из «Симфонических этюдов» Шумана количество проведенных превышает 60 (не считая повторения частей!).

¹ Повторность внутри вариации содействует их контрасту — здесь действует закон: «периодичности все отделяется друг от друга» (см.: Маззала Л., Цуккерман В. Указ. соч., с. 339).

Оба описанных метода — фигурирование и остинатность — родственны. Фигурация сплошь да рядом состоит из повторения сходных рисунков (на равномерном ритме). И наоборот, остинатные элементы во многих случаях представляют собой «прерывную фигурацию», поделенную на мотивы¹. Родство обоих методов скрывается и в деталях их применения — например, и тот и другой не используются как в мелодии, так и в сопровождении.

При всех своих достоинствах остинатный метод имеет уязвимую сторону: накладываемые на тему фигуры не безопасны, ибо не всегда могут войти в контакт с ней и в этом случае остинатность на положении чужеродного трафарета. Чем замысловатее фигура, чем больше ее контраст простой мелодии, чем настояще и жестче она повторяется, тем более реальна указанная опасность.

Заметим, наконец, что описанный прием как одно из наиболее последовательных проявлений упорной повторности малого плана, может рассматриваться в качестве предшественника современной остинатности².

«Новые мелодии». Третий метод варьирования вытекает из общехудожественных основ данной формы, а отчасти — из предпосылок строгого варьирования. Задача, которую ставит перед собой композитор при сочинении вариаций, не может быть определена, как обновление в качестве самоцели. «Обновление» как таковое говорит лишь об отходе от прежнего, об отрицании некоторых данных в теме качества. Позитивная же сторона вариационного процесса заключается в создании новых художественных ценностей. Они могут быть обретымы переносом интереса с мелодической стороны на какие-либо другие, введением иных типов движений, повышением их интенсивности. Но не менее естествен другой путь — большее или меньшее перевоплощение мелодии вплоть до создания совсем новых — нефигурационных, неостинатных — вариантов мелодии, или, короче, «новых мелодий»³.

О связях с основами строгого варьирования можно говорить в самом общем смысле, потому что изменение мелодии входит, как мы знаем, в их число. Но, конечно, создание новых вариантов не в меньшей степени свойственно варьированию свободному. В строгих вариациях мелодическая переменность возмещается постоянством гармонии, чего нельзя сказать о свободных вариациях.

Типы «новой мелодии» включают в свой состав, с одной стороны, вполне законченные варианты, которые могли бы вести самостоятельное существование; с другой стороны, мы видим обра-

¹ См. Моцарт, Вариации B-dur — № 12, D-dur («Wilhelm von Nassau») — № 3; Бетховен, Вариации E-dur, op. 35 — № 12 и 13.

² Как пример пронзительный укажем 9-ю вариацию на 3-й сонатный Чайковского, где многократно повторяемая фигура есть настоящее тематическое остинато.

³ Об этой возможности кратко упоминалось в связи со старинными вариациями (с. 23). Говоря о «новых мелодиях», мы сейчас имеем в виду такие, которые наделены хотя бы некоторой степенью самостоятельности или иной характерностью, но, во всяком случае, несводимы к фигурации.

зования, близкие фигурации, где свободно создаваемая мелодическая линия сохраняет какие-то общие очертания темы, но выдвигает на первый план оригинальность деталей ритма и т. д. И те и другие разновидности заметно обогащают мелодическую ценность цикла.

В практике сочинения «новых мелодий» большую роль сыграли изменения лада и темпа. Для вариаций конца XVIII — начала XIX века именно они — вариации *Minore* и *Adagio* — особенно часто были такими импульсами¹. Этому способствовали специфические выразительные возможности минора («лада чувства») и благоприятные условия, создаваемые медленным движением для кантатены с тонкой детализацией (особенно у Моцарта).

Прекрасный образец новой мелодии — лирико-певучей с оттенком танца (мазурки) — 3-я из вариаций Лядова на тему Глинка:

Лядов. Вариации на тему М. И. Глинки

37 Allegro

В развитых вариационных циклах новомелодические вариации не единичны, а это позволяет композитору дать разнообразные претворения мелодического начала. Таковы, например, вариации Брамса на тему Генделя, где можно насчитать по меньшей мере шесть подобных эпизодов (вариации № 5, 6, 9, 11, 13, 20). Преобладает диатоника, но есть и образец глубокой хроматизации (№ 9), наряду с гомофонией имеется каври (№ 6), среди вариаций сдержанных, даже сумрачных, находится светлая, игривая (№ 11). Выделяются строкой и величавой красотой две вариации — № 13, и, особенно, № 20²:

20-я вар., такт 1-3

Брамс. Вариации на тему Генделя

38 Andante

¹ Это, разумеется, не значит, что для *Minore* и *Adagio* присуща с собой новая мелодия, или, наоборот, что мы не найдем ее в иных вариациях.

² № 20 показывает, что тип новой мелодии может трактоваться достаточно широко, в частности, обхватывая и «многословную мелодию» (герман С. С. Гюргенс).

Танго 9-12

Еще большее число «новых мелодий» найдем мы в финале 4-й симфонии того же автора.

В вариациях из 3-й сюиты Чайковского не менее половины можно отнести к «новым». Среди них выделим сочное и одушевленное полцелозвучие 4-й, протяжную песенность 8-й, грациозное «балетное вальс» 10-й, венчает же их 11-я — одно из лучших лирических вдохновений композитора, высоко поднявшееся над темой вариации.

Оригинальный случай, где мелодия, вполне новая для данного произведения, цитирует тему другого композитора — № 22 из «Диабелли-вариаций», которую Бетховен сам озаглавил «alla Notte e giorno faticar di Mozart» (ария Ленорелло, «Ночь и день иволь служить»). А в 3-й сюите Чайковский, подметив сходство между серединой своей темы и «Dies Iras» внезапно (и очень грозно) вводит этот последний мотив в 4-ю вариацию.

Выше упоминалась о возможности опущения некоторых деталей темы в фигурациях. В «новых мелодиях» мы иногда видим варианты менее сложные, менее многозвучные, чем тема:

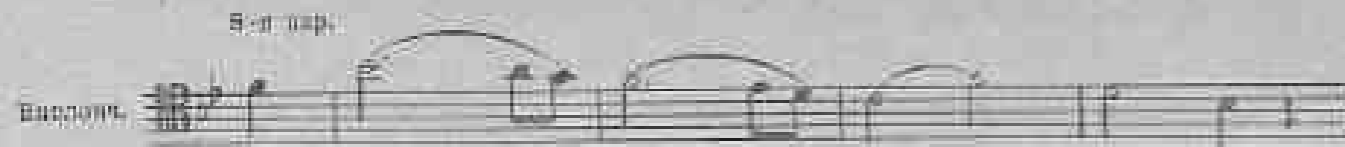
Тема

39 Allegretto

Бетховен. Трио op. 11, финал

2-я вар.

Валлон-опер



Таков и финал сонаты D-dur № 205 б (284) Моцарта, где не менее половины вариаций мелодически проще темы. Явление это интересно в принципиальном отношении, ибо еще раз показывает, что варьирование не есть синоним усложнения; изменение темы может идти в обоих противоположных направлениях (с чем мы уже столкнулись в области фактуры)¹.

Иногда упрощение мелодии связано с тем, что элемент движения уходит в сопровождающую фигурацию. Если в этом случае мелодия и фигурация сочетаются в вертикали, то почти столь же характерно их чередование в последовании. В 4-й вариации из упомянутой сонаты Моцарта совмещены оба эти случая:



Вообще же смешанный мелодико-фигуративный склад с плавными и притом неоднократными сменами изложения достаточно обычен (неподобаемо о «подуфигурации», с. 22).

¹ Упрощение может коснуться и гармонии. 3-я вариация из 30-й сонаты Вебера совершенно одинаково трактует мелодию и гармонию обоих четвертактов на первом периоде темы, ограничиваясь их вертикальной перестановкой (отметим оригинальный «микро-ракоход» в первых трех тактах мелодии: $e-g^{\#}$ вместо $g^{\#}-e$; $b-d^{\#}$ вместо $d^{\#}-b$). Упрощена и мелодия, стемпая оригинально-девидерной, и гармония, пожертвовавшая некоторыми аккордами. Благодаря этому вскрывается сходство четвертактов, объективно заложенное в теме, но замаскированное сложным развитием и потому остающееся незамеченным для слуха.

Совмещение различных методов. В отличие от смешанных последовательностей существуют и синтетические типы, где «новая мелодия» сочетается с фигурацией, а иногда имеет черты и фигурации и ритмичности. Примером первого случая может служить 3-я вариация темы *Is-moi!* (8) в «Симфонических вариациях» Франка, примером другого — начальная вариация на ту же тему (6):



Мелодические новообразования появляются и в качестве контрапунктирующих голосов или слоев фактуры. Особенно часто это бывает, если мелодия данной вариации проходит в нижнем голосе:





Прием этот сочетает сохранность основной мелодии с интенсивным обновлением благодаря новизне, контрастности полифонического голоса или пласта. При контрапунктировании «снизу» голос обычно носит характер противосложения, более или менее подвижного (см., например, 2-ю вариацию из Allegretto F-dur Моцарта).

Новомелодический тип, полифония всех видов и остигнатность (в той мере, в какой она несводима к «прерывной фигурации») имеют нечто общее: в них проявляется определенная направленность варьирования, которую можно назвать «специфически-орнаментальное обновление». Удельный вес этих методов очень значителен; следует учесть и передние вариации, сохраняющие мелодию темы. В итоге можно прийти к выводу, что обычная характеристика строгих (или «классических») вариаций, как «орнаментально-фигуративных» является далеко не полной.

Сравнивая теперь все основные методы изменений, естественно поставить их в связь с номенклатурой наиболее изменяемых сторон темы — мелодией, ритмом, фактурой. Мелодии соответствует фигуративный метод и нефигуративные новомелодические варианты, ритму более всего — остигнатность, фактуре же, как понятно широкоохватному — многочисленные, весьма разнообразные смены типов изложения.

Классификация методов строгого варьирования может быть построена по-разному. Заслуживает внимания вариант классификации, данный Т. С. Бернадской: орнаментация, распев и вариантное преобразование мелодии¹. Орнаментация достигается опеваниями, постепенным заполнением широких интервалов, «для типичного орнамента характерна отделенность украшений от опорных тонов мелодии» благодаря использованию «более мелких длительностей в фигуративных нотах (короткие форшлагги, группетто, быстрые пассажи)», например: 2-я вариация из сонаты A-dur Моцарта. Очень свойственно «обилие хроматизмов, часто придающих мелодии особую вязкость и своего рода хрупкость» (там же, 1-я вариация). Для распева мелодии типично (в отличие от орнамента) «именно слияние фигуративных звуков с основными, что создает ровную широкую мелодическую линию», а также преобладание диатоники. Как показывают примеры (3-я вариация из со-

¹ «Музыкальная форма», с. 179.

наты A-dur Моцарта, 1-я вариация начальной темы из Andante con moto 5-й симфонии Бетховена), речь идет о равномерно-непрерывном фигурировании, приближающемся к типу «новой мелодии». Вариантное преобразование связано с перенесением опорных тонов из одного регистра в другой; в промежутках между опорными тонами часто «включения новых мелодических образований». Вариантность трактуется в цитируемой работе иначе, чем в данном учебнике и, как видно из примеров (12-я соната Бетховена, 1-я и 4-я вариации), приближается к описанному выше типу остигнатных фигур.

Осложнения внутри вариаций. Коснемся теперь осложняющих приемов внутри вариации. Отдельные случаи внутривариационного осложнения имелись уже в старинных вариациях — и в пределах тематического зерна и в более крупных построениях (см. с. 25).

В вариациях классического типа осложнения можно условно подразделить на более «мягкие» и «жесткие». «Мягкие» выражаются в особой пластичности варьирования, переходящего от одного приема к другому (как мы только что видели в «смешанном мелодико-фигуративном складе»).

К особой разновидности «мягких» внутривариационных переходов можно отнести регистровое варьирование, то есть переносы построений из одной тесситуры в другую. В малом масштабе (отдельные мотивы) оно превращается в переключки, как например в 4-й вариации из 12-й сонаты Бетховена; их значение уже освещалось. Специфическую роль играют они в заключительных вариациях (Бетховен, Вариации op. 34, «Аппассионата»), где общевариационный прием сплывается с «семантикой прощания». К «мягким» осложнениям относится и фактурное изменение, которое проходит в процессе плавного-постепенного развития (см. 6-ю вариацию из 30-й сонаты Бетховена с текуче-возрастающим ритмическим дроблением от $\frac{1}{4}$ до $\frac{3}{4}$ и трельного движения).

«Жесткие» осложнения выливаются в форму настоящего, нередко сильного контраста двух элементов. Фактурно-динамические контрасты умеренной силы встречаются у Моцарта (см. «12 вариаций на тему «La belle Françoise» — № 12). Общеизвестен контраст piano и forte в вариациях из его сонаты A-dur; он интересен и как широкое развитие элемента, лишь намеченного в теме, и как некое сквозное остигнато крупного плана (при учете повторений он звучит 24 раза!). Если повторения контраста неоднократны внутри вариации, то он по своей роли приближается к тем остигнато, какие описывались выше (см. 6-ю из вариаций Бетховена на тему Гретри, где динамико-регистрово-фактурный контраст пятикратен). И уже настоящие остигнато возникают, когда контраст дается в рамках наименьшего построения — мотива (Бетховен, «32 вариации» — № 5 и 19).

Как пример особенно развитого противопоставления назовем № 21 из «Диабелли-вариаций», где период делится на две части, идущие в разных темпах, метрах и в совершенно различной фак-

туре: характер контраста (энергия — ее ослабление, резкость — плавность) позволяет говорить о тенденции внести в вариации нечто от сонатных главных тем; зародыш контраста был заложен в теме. Еще своеобразнее 14-я из вариаций Бетховена на тему ариетты Ригини, где одна и та же фраза преподносится в двух совершенно различных «ипостасях» — сперва довольно подвижно и четко, и рядом — в Adagio — со сменой метра, регистра, фактуры как «эхо» или как дуэт лирико-скерцозного характера:



Другой классический тип контраста — от ритмической заостренности к непрерывности движения — «бег» — запечатлен во 2-й и 5-й вариациях из ор. 34 Бетховена; они же показывают смену близости и дальности от темы в условиях «жесткого» контрастирования. Частота внутривариационных контрастов заставляет предполагать, что существуют для этого особые серьезные причины, не сводимые ни к остринатности, ни к подобиям сонатных противопоставлений. Наиболее общая причина заключается, по-видимому, в желании создать противовес вариациям, так часто обравившимся одним неизменяющимся характером, одним типом движения.

Внутреннее субвариирование. Мы видели, что вариационный процесс не всегда останавливается на пороге вариации, а перед-

ко вторгается внутрь. Еще яснее это сказывается в том весьма обычном случае, когда композитор раскрывает знаки повторения, давая взамен тождественного проведения нечто иное. При этом надо различать два вида «раскрытого повторения». Один из них ограничивается видоизменением основной вариации, представляя «вариацию на вариацию»; другими словами, это — субвариация. Примером ее может служить 3-я вариация в «Аппассионате».

Важное значение субвариирования (как при «раскрытии повторений», так и вне его) заключается в более полном использовании развиваемых элементов; напомним, что возможное приближение к такой полноте составляет одну из основ вариационной формы. Сопремся еще на два родственные бетховенских образца. В первой части 15-й из Вариаций Es-dur, op. 35 (Largo) происходит мелодическое и, отчасти, гармоническое развитие темы в направлении широкой кантиленности; вместе с тем появляются первые проблески фигурации, по преимуществу орнаментальной. В субвариации же (такты 9—17) мы видим образец того фигурационного богатства, которое способен разрабатывать Бетховен, но вся эта пышность коренится в зачатках основной вариации.

Та же тема, как известно, лежит в основе финала 3-й симфонии. Хоральная вариация (Poco Andante), как и в предыдущем образце, усиливает певучее начало темы. Но субвариация (такты 357—364) развивает основную отнюдь не в фигурационном стиле: переход от духовых к преобладанию струнных, перенос в более низкую tessitura (то есть тембровое и регистровое варьирование), усиление минорных элементов в гармонии — все это благоприятствует большей глубине и значительности звучания, расширяет пределы мелодического дыхания и усиливает ту тихую и благоговейно-спокойную торжественность, которая была заложена в основной вариации¹. В 23-й вариации на тему ариетты Ригини Бетховен посредством субвариации уточняет величавый лиризм основной вариации, внося в него прозрачность и филигранность. Эти примеры показывают нам образно-выразительную ценность субвариирования при «раскрытии скобок».

Контрастно-удлиняющее варьирование. Другой вид есть вариация, независимая от основной и нередко вносящая подлинный контраст. Его особенность — перекрестные связи между частями

(при двухчастной форме): $A \ B \ A_1 \ B_1$; где B — первая

часть контрастирующей вариации; A_1 и B_1 — вторые части обеих вариаций. Вторая вариация $B \ B_1$, как бы вклинувшись в первую; две различные вариации, «входя друг в друга», образуют более крупное целое, хотя и расчлененное контрастом, но прочно скреплен-

¹ Вторая половина субвариации (такты 361—364) представляет темброво-регистровый синтез вариации и субвариации.

В связи с этим примером отметим контраст крупного плана между двумя периодами данной вариации: хорал сменяет лирико-романтическая кантлена.

ное конструкцией. Примером может служить финал Фортепианного концерта с-молл Моцарта, где первая реприза рефрена (после эпизода *Adagio*) содержит сильное противопоставление между А (полифонизированное изложение, сдержанный характер, певучесть) и В (характер марша, мужественная подвижность, перевес томофонии). Велик (особенно во второй половине) контраст в *D-dur*'ной вариации из финала «Героической» симфонии.

Отметим некоторые особые случаи «раскрытия». Оно может принадлежать в части меньшей, чем период. Контраст, показанный в примере 43, представляет субвариацию и предлог ее и поэтому появляется в 14-й вариации не дважды, а четырежды. Соотношения в «раскрытой» вариации могут принимать более сложный характер; во 2-й вариации из 30-й сонаты Бетховена сочетаются три типа изложения — второе проведение снова вводит новую, более высокую мелодию и фактуру (такты 9—12 и 25—28), а затем композитор синтезирует в перемежающихся диакридах оба предшествующих типа (такты 13—16 и 29—32); таким образом, наибольший контраст падает на третьи четверти обеих половин вариации. Создается высокоорганизованный вариант «раскрытия».

Упомянем также о «раскрытиях» за пределами двухчастной формы. Они вполне возможны в трехчастных вариациях с повторением частей (по типу А; |—ВА; |), образуется схема АА,ВА,В,А, и создается широкий простор для субвариации; внутри одной вариации умещаются четыре разновидности А1 (см. Моцарт. Вариация на тему Фигера — № 11). В сущности воспроизводит малая вариационная форма, приближающаяся к двойной трехчастной форме.

Каковы бы ни были виды «раскрытия», они в принципе всегда естественны: вариационная форма нуждается на измененной повторности, постольку любая повторность, встретившаяся в ее пределах, легко подпадает под общий закон, то есть может быть трактована, как варьированная.

§ 5. СВОБОДНЫЕ ВАРИАЦИИ

Критерии определения. Общепринятое разделение вариаций на строгие и свободные должно считаться обоснованным, однако оно требует некоторых разъяснений и оговорок.

Сочиняя вариации, композитор производит неоднократные изменения в избранной им музыкальной мысли. Любое такое изменение — безразлично, малое или большое — предполагает выбор из бесконечного числа возможностей по усмотрению композитора. Следовательно, элемент свободы всегда присутствует в вариационной форме, является одной из ее основных предпосылок. Отсюда, в свою очередь, вытекает, что всякое выделение свободных вариаций как особой категории, имеет смысл тогда, когда, во-первых, степень свободы достаточно велика и, во-вторых, когда она может быть обоснована определенными критериями.

Каковы же эти критерии? Отношение вариаций к теме можно рассматривать с точки зрения образно-содержательной и с точки зрения выразительных средств. И то и другое закономерно. Поэтому речь может идти и о свободе образных перевоплощений, жанровых трансформаций темы, и о свободе в отступлении от структурных данных темы и примененных в ней художественных приемов.

Действительно, сравнив, например, знакомые два образца — 15-ю из Вариаций *Es-dur*, ор. 35 или 23-ю из «Вариаций на тему аретты Расини» Бетховена с темой, мы обнаружим, до какой степени возмущает и преобразил композитор скромную тему *Es-dur* и совершенно незначительную тему *B-dur*, создав лирические картины, достойные сравнения с медленными частями сонат¹. Между тем, конструктивная сторона в главных своих чертах сохранена: форма неизменна, метр высшего порядка — тоже, небольшие и немногочисленные изменения гармонии и синтаксиса носят частный характер; сохранены бо́льшая часть опорные точки мелодии, а иногда и сама мелодия. Таким образом, строгость в трактовке обобщающего комплекса не препятствует свободе в радикальном изменении облика вариаций.

Можно привести и обратные примеры. В *Andante* из 1-й фортепианной сонаты Брамса 2-я вариация очень сильно отклоняется от формы темы (30 тактов вместо 12) и ее внутренней структуры, во многом отступает от гармонии, создает новые варианты мелодии. Между тем изменения образно-жанрового характера отнюдь нельзя назвать коренными: задумчивый лиризм и диатонический оттенок остаются в силе. Проявления свободы здесь относятся в первую очередь к конструктивной стороне².

Разносторонность в выражении свободы варьирования очевидна. Но положить в основу критериев образно-жанровые признаки и затруднительно и излишне: легко определяемые словесно, они не поддаются точной музыкально-теоретической классификации; в то же время для обозначения вариаций, где ясно воплощен индивидуальный образный облик, существуют свои особые понятия — характерность и жанровость³. И, наконец, как мы только что видели, свободное варьирование возможно и без выхода за пределы одной образно-жанровой сферы. В музыкальной (иногда — и музыковедческой) практике свободными нередко называют вариации именно по образно-жанровому признаку, и это нельзя считать ошибочным. Тем не менее для целой научной систематики представляется рациональным понимание свободных вариаций, связанное с преодолением известных нам ограничений — прежде всего из области формы и, отчасти, выразительных средств.

Исторические прототипы. Свободное варьирование не следует приписывать лишь одной какой-либо эпохе (в частности — XIX и XX столетиям). Оно существовало, вероятно, всегда наряду с более строгим. Мы уже встречались с ним при обзоре старинных вариаций (напомним о «редукции», как элементарном, иногда даже грубом, но несомненном проявлении свободной вариационности). Это значит, что не самый принцип свободы, как таковой, является достоянием нового времени, а определенный его уровень и конкретные его проявления: приемы «раскрепощения» значительно сложнее и разнообразнее, результаты глубже и богаче; вместе

¹ Несопределенность вариации с темой особенно замечательна во втором из названных примеров; 23-я вариация, выросшая «из ничего», во многом уступает прославленному *Largo appassionato*.

² Добавим, что и в пределах выразительных средств понятие свободы допускает различные толкования. Вариации глинкинского типа, предельно строгие по мелодии, можно считать свободными по гармонии и фактуре, тогда как общепринятые вариации (и, в особенности «новомелодические» виды) можно отнести к мелодически свободным.

³ К сопоставлению понятий: «строгое-свободное» и «обобщенное-характерное» мы еще обратимся.

с тем некоторые приемы можно рассматривать как заострение применявшихся ранее.

Определение. Общие признаки. Постараемся теперь более обстоятельно выяснить признаки и средства свободного варьирования — сперва наиболее общие, затем — более конкретные и частные.

Свободным следует считать варьирование, где имеет место преодоление общескрепляющих средств — изменение формы, внутреннего строения, гармонии, мелодического остова, метра и темпа. Обилие и разнообразие этих средств говорят о том, что мера их преодоления, а, следовательно, и степень свободы может быть весьма неодинакова.

Существуют и другие явления общего характера, связанные со свободным построением. Они относятся к вариационному циклу, взятому в целом. Одно из них — преобладание непрерывности над расчлененностью при переходе от данной вариации к следующей.

Второе явление — выход тонального плана за обычные пределы одновременности или близко родственных тональностей. Известнейший образец — Вариации ор. 34 Бетховена, где тональный план — F-dur, D-dur, B-dur, G-dur, Es-dur, c-moll, F-dur — воспроизводит типично бетховенскую диатоническую терцовую цепь, однако — с подменной лада в двух четных звеньях (D-dur вместо d-moll, G-dur взамен g-moll), благодаря чему острота тональных сопоставлений еще более возрастает.

Третье явление — наличие вневариационных построений, то есть возможность экскурсов в сторону от варьирования (связки, предьекты, импровизационные эпизоды).

Нарушение целостности темы. Разработочность. Воплощения незначительных степеней свободы нам уже встречались, поэтому остановимся на более сильных ее проявлениях. Поскольку в строгих вариационных формах тема сохраняется, постольку вариация опирается на всю тему, хотя бы и существенно изменяя ее; вариация сохраняет связь с темой на всем своем протяжении. Другими словами, строгие вариации предполагают обращение с темой как целым. И, наоборот, свободные вариации по большей части уходят от этого обязательства. Отступления от целостности темы различны по своим градациям. Сильной переработке можно иногда подвергнуть и крупный отрезок темы; так, в 7-й вариации финала из 2-й фортепианной сонаты Шостаковича значительная часть темы дана в обращенном увеличении. Но наибольшее значение имеет предельный случай: использование лишь одного наименьшего построения — мотива или фразы, чаще всего — начального¹. Именно этот случай знаменует переход от чисто вариацион-

ного метода к разработочному. Действительно, если материалом вариации является краткое тематическое построение, то «заполнение» вариации достигается лишь путем развития этого малого построения. Но не следует думать, что разработка мотива в вариации равносильна сонатной разработке с присущими ей чертами неустойчивости ладогармонической, тематической и структурной (фрагментарность и незамкнутость). В вариационных циклах симфонизированного характера возможно и такое, сонатное применение разработочности. Но, в основном, развитие мотива в вариации представляет нечто иное. В одних случаях это более или менее новое продолжение мотива, то есть знакомое нам уже отчасти по старинным вариациям доразвитие («продолженное развитие», «прорастание»). В других случаях это вполне упорядоченные проведение мотива, его повторения семантического или какого-либо иного типа, данные в рамках экспозиционности. И тот и другой способ вполне совместим с образованием нового, устойчивого варианта музыкальной мысли и с устойчивой, замкнутой формой. Подтверждением могут служить, например, две вариации из Трио Чайковского — 9-я (род скорбной серензиды) и 10-я (мазурка).

Замена целой темы одиночным мотивом — основной, но не единственный способ разработочности. Возможны (как и вообще в разработках) новые сочетания, соединения элементов темы. В 8-м «Симфоническом этюде» Шумана такие элементы темы, как глубокие басы, широкие восходящие скачки, трели типа барабанной дроби, пунктированные фигуры — образуют (вместе с «посторонним» ритмическим элементом) совершенно новый синтез. В финале вариаций ор. 72 Глазунова два контрастных элемента даны сначала в инверсии (ВА). В 3-й вариации из 3-го концерта Прокофьева восходящие и нисходящие скачки, хроматизмы, равномерные движения басов сливаются в нечто, совсем не похожее на тему.

Путь к снотности. Совершенно очевидно, что пути свободного развития мотива в разных вариациях могут быть очень несходны, в том самым возрастает контрастность вариаций: эта последняя становится особенно сильной, если свобода развития усилив-

измененном первом мотиве темы . В 12-й сонате Бетховена

на развитии одного начального мотива основана 4-я вариация, на свободном его продолжении — 3-я вариация, а в Трио В-dur, ор. 11 6-я вариация сделана даже не на материале мотива, а лишь его частички.

Однако при этом общескрепляющий комплекс в основном (а иногда и полностью) выдерживается, так что строгость вариации не нарушена. Здесь действуют две причины — общая и специфическая. Общая причина — в принципе единство начальных моментов развития, по-разному проявляющих себя у разных классов (предложения в периоде повторного строения, лобовая партия, поначалу сходная с главной). Специфическая же причина — в связи с принципом оставшихся фигур: если вариация строится на одном мотиве темы, на одной ее характерной метрико-ритмической фигуре, то это значит, что найдено и наиболее органическое применение к таким фигурам — не посторонних, а из темы, то есть «изнутри» ритма.

¹ С построением вариации на мелодическом материале одного мотива темы (обычно начального) можно встретиться уже у венских классицистов. В сонате Моцарта D-dur № 205 b (284) 6-я вариация строится главным образом на слегка

вается свободой образно-жанровых превращений; тогда возникает тенденция к сюитности.

Описанный метод кратко резюмируется так: вычленение — по материалу, разработочность — по методу развития, сюитность — по результату.

В связи с тенденцией к сюитности нужно пояснить следующее: чем свободнее варьируемые, тем самостоятельнее, независимее вариации не только по отношению к теме, но и по отношению друг к другу. Теряя свой общий корень — близкую связь с темой — они утрачивают и основу своего взаимного родства.

Переходные типы. Выделяя свободные вариации в особую категорию, мы — как и во множестве других случаев — должны представлять себе условность разделения, существование всевозможных переходных от строгих к свободным типов. Назовем лишь некоторые из них. Крупный план формы оставлен в неприкосновенности, внутреннее же строение частей толкуется свободно и расширенно. Так, польская тема в вариациях Лядова (период повторного строения) обладает тональными зачатками сонатности, а некоторые вариации, сохраняя деление на две сходные части, значительно их расширяют, сонатный же элемент усиливается (например дополнениями в вариациях 6-й, 10-й). Гораздо более глубоко нарушения, если сохранившиеся общие очертания формы облекают свободно трактованное тематическое содержание. Встречаются случаи, где композитор значительную тематическую отдаленность вариации возмещает сугубой точностью в следовании форме и ее пропорциям: в 3-й вариации из 6-й симфонии Глазунова («Скерцино») из темы взято очень мало¹; зато масштабы частей соблюдены с нарочитостью, явной из-за необычного числа тактов в середине (пропорция частей — 8 : 14 : 8).

Вообще, неизменность формы и величины ее частей при более или менее значительных переменах в мелодическом и гармоническом развитии встречается нередко. В вариациях Брамса на тему Генделя только заключительная fuga составляет исключение, а все 25 вариаций сохраняют как двухчастную форму темы, так и пропорции частей и (за исключением одной) соотношения кадансов. Вместе с тем, мелодическое развитие, намеченное в первом периоде темы (главный восходящий сдвиг), осуществляется в вариациях по иному (секвентно, трезвучно и т. д.), модуляции разнообразны, гармония иногда подвергается глубокому обновлению (например 20-я вариация). Эти изменения происходят на фоне ярких, даже принудливых ритмов и оригинальной фактуры. Здесь, как и во многих других случаях, строгость и свобода сочетаются так, что свободное оказывается «внутри», тогда как строгое служит ему «внешними рамками».

Аналогия вместо сходства. Уже в только что приведенном примере можно усматривать принцип аналогии, пришедший на

¹ Главным образом — весьма общими явления, такие, как несоблюдение сюитности по терциям в начале, имитации в середине и т. д.

смену принципу воспроизведения. Дается секвенция, но построенная не так, как в теме; происходит отклонение, но иное и т. д. Особенно интересно наблюдать, как общая тенденция развития, сохраняясь лишь в принципиально широком смысле, наделяется новыми атрибутами, получает иное конкретное истолкование. Таковы, например, некоторые из вариаций ор. 9 Брамса на тему Шумана. В средние темы слегка намечен прием мелодического отталкивания с превышением кульминации. Но уже 1-я вариация развивает его, а некоторые из следующих доводят развитие от двух этапов темы до четырех-пяти (6-я, 13-я вариации), не говоря об изменении мотивов и гармонии. Еще свободнее используется этот же прием в двух других вариациях (12-й, 14-й), где вместо одностороннего удаления местных вершин от неизменного звука дан общий восходящий сдвиг всех голосов. Родственный случай в Рэпсодии Рахманинова: пианист отрывистыми звуками акцентировал в теме упоры на Г и D, от коих мелодия как бы «отскакивает» то вверх, то вниз; здесь не было настоящего отталкивания, но 4-я вариация вводит его в самом чистом виде. Мы видим здесь образец свободного переосмысления структурной идеи, заложенной в теме.

Максимальная свобода. До сих пор имелась в виду по преимуществу такая степень свободы, где воляная трактовка одних элементов компенсируется строгостью других. Максимальная же степень свободы характеризуется некомпенсированной общей свободой. Примерно со второй половины XIX века начинают появляться такие вариации, где какие-либо определенные ограничения трудно установить¹.

Приведем в качестве примера 11-ю вариацию из «Рэпсодии на тему Паганини» Рахманинова («переход в любовную область» по определению автора).

В ее основе лежит вариант начального мотива, исполненный в *capriccio*, оригинально гармонизуемый и выступающий односторонне — в изолированных фразовых фрагментах. При этом каждый следующий фрагмент развивается путем двукратного, потом — трехкратного сокращения его начальной части. В цифре 31 получается сильно трансформированный, ритмически расширенный мотив из второй части темы, также оригинально гармонизованный (сдвигание одноименных трезвучий — мажорного и увеличенного); с ним перекликаются ставшие начальной мотива. Пассажи солиста играют роль второго плана, но затем (с 4-го

¹ В отдельных случаях это замечается и раньше. Таков шумановский «Карнавал» (1834—1835), если его не рассматривать только как «*Scènes symphoniques sur quatre notes*», то есть как монотематическую (точнее, построенную на двух родственных мотивах) сюиту. С точки зрения вариационной особенности «Карнавал» заключена в многократном свободном развитии мотивов-импульсов. Пьесы расходятся от них в различных несоевпадающих направлениях (дб . . . ес . . . ад . . .) как лучи от источника энергии. «Карнавал» в изобилии демонстрирует оба метода построения вариаций, описанные на с. 71 — и взаимозаменяемую повторяемость мотива (например «Арлекин», «Козлинка») и доразвитие («Танцующие буквы», «Прогулка»). Однако в отличие, скажем, от вариаций на Трио Чайковского в большинстве пьес наличествует либо «посторонний» контрастный материал, никак не связанный с «эпиграфами» (№ 4, 6, 13, 15, 16, 21), либо развивающийся материал, утративший связь с ними (№ 3, 9, 11, 18, 19), некоторые же пьесы (№ 1, 8, 12, 17, 20) вообще лишь едва выхватывают общую основу.

такты после 31) «вырываются» из рамки и образуют эмергентную виртуозную фразу, которая вместе с тем служит предостом для следующей, 12-й вариации. Строевые вариации в целом напоминают пару периодичностей с замыканием (на а, b [a] b; [a], c), что можно отделить сопоставить с двухчастностью темы. Все вариации выдержаны в характере рhapsодической импровизации и представляются, как по материалу, так и по форме, предельно свободную трезвонку и

11-я вар.
Moderato
con sabbie

Рахманинов. Рhapsодия на тему Паталини

Такт 3

а *espresso*

Такт 9

а *espresso*

Такт 15

а *espresso*

31

Не во всех вариациях Рhapsодии автор допускает столь неограниченную свободу, как в только что разобранный. Однако и другие вариации содержат немало поучительного в этом смысле. Рахманинов нередко довольствуется тем, что берет лишь какие-то общие контуры (например типичное для первой половины темы неоднократное движение T→D с подчеркнутым кадансирова-

нием на доминанте, как в 5-й и 6-й вариациях, характерная для второй половины темы нисходящая секвенция с ее сжатием и повторением всей секвенции) или, наоборот, выявляет отдельную яркую точку (гармония D→S как признак начала второй части, очень заметный на однообразном гармоническом фоне первой части). Отметим, что задача свободного варьирования здесь была особенно благодарна именно в отношении данной темы: она настолько «на слуху» и очертания ее настолько броски, что можно одновременно и сильно изменять мелодию, гармонию и форму, сохраняя связь и узнаваемость. Подобные качества темы приобретают для свободных вариаций важное значение.

Обобщенные связи. Ближайшие темы на свободные вариации может быть и более опосредованными, более обобщенными. Оно может ощущаться не столько в конкретных связях, сколько в воспроизведении общей интонационно-ритмической или гармонической «атмосферы» без существенного выхода за ее пределы, но и без сколько-нибудь точного следования ей. В 4-й из «Вариаций на польскую народную тему» op.10 Шопеновского нет ни одного мотива темы, как такового; но есть тенденция к некоторой общей родственности в типах интонаций опевания, восходящих хоренческих скачков и нисходящей хроматики (как в мелодии, так и в гармонии); ритмика равномерных восьмых (крайние разделы вариации) тоже в какой-то мере ассоциируется с темой. Бурная взволнованность вариации отделяет ее от сдержанной и простой темы. Но несмотря на известную шаткость мелодико-гармонических связей, композитору все же удалось сохранить в вариации нечто от грустного, даже горестного колорита темы.

Еще больше это ощущается в предшествующей — 3-й вариации. Здесь видно, что вариация может быть навеяна скорее общим характером темы, ее настроением, нежели конкретным материалом. И тут имеются кое-какие отзвуки интонаций темы: основная формула *fis — g — gis — g — fis* (и подобные ей) исходит из опеваний темы, но она и обращена и хроматизирована; есть и восходящие скачки, но, перемещенные на другие звуки, они изменили свою функцию. Важнее и ответственнее не эти частные связи, но родство в общем характере: бокового интродукция и тема, шестю вариация обладают большой внутренней близостью:

Шопеновский. Вариации на польскую народную тему

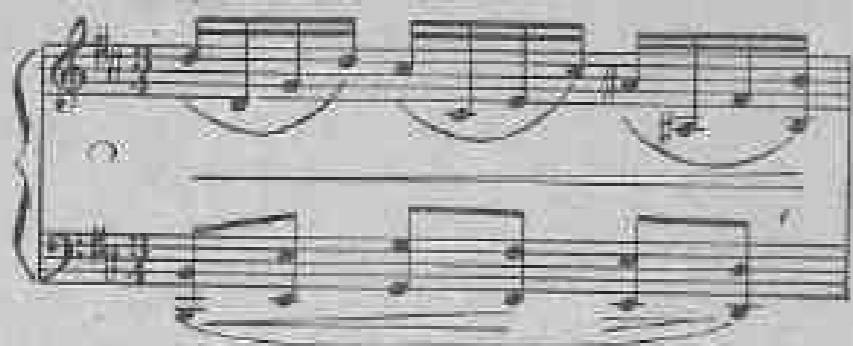
Тема, 1-й период
Andantino semplice

35

pp

rit

6-й вар., такт 1
Allegro molto



Такт 4 rit.



3-я вар.
Lento, Mesto ma poco agitato



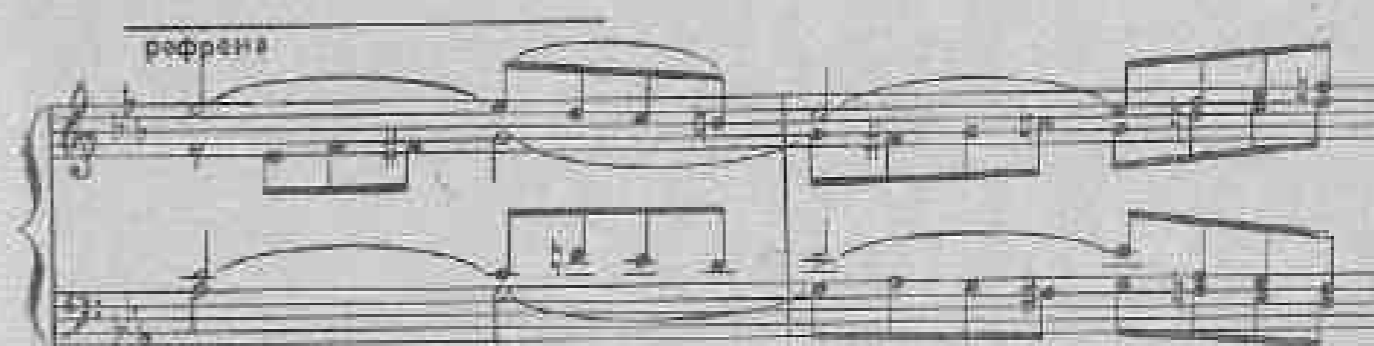
Эти последние примеры показали две стороны обобщенных связей — в трактовке выразительных средств темы и в «разработке характера» ее. Такие пути создания вариаций, видимо, относятся к числу типичных для свободных вариаций нового времени.

Частные приемы. Мелодия. Рассмотрим теперь некоторые из частных приемов, которые характерны для свободного варьирования. Мы ознакомимся, вместе с тем, с той ролью, которую выполняют отдельные компоненты вариаций.

Обращаясь прежде всего к мелодии, следует заметить, что весьма свободная переделка мелодической стороны темы иногда встречается уже у венских классиков. Как пример основательной переработки, охватывающей мелодию вместе с фактурой, и, в значительной мере, с гармонией, можно назвать второе проведение рефрена в финале концерта с-молл Моцарта; степень переработки такова, что на слух начало рефрена воспринимается как связка, «остатком строгости» оказывается форма:

[Allegretto]

Моцарт. Фортепианный концерт с-молл



Один из самых интересных вариационных типов — «новая мелодия» — в условиях свободного варьирования не теряет своего значения и становится в более независимые отношения к теме. Характерный образец — 18-я вариация из «Рассодин на тему Паганини» (последний из «любовных эпизодов»), где широкая по дыханию, насыщенная экспрессией музыка рождается из обращенного мотива Паганини¹.

Осложнения вариаций внутренними контрастами находят для себя вполне благоприятную обстановку. Ограничимся одним примером: в вариациях оп. 72 Глазунова тема лишь намечает два элемента, а 12-я вариация подвергает их столь различной обработке (*Pesante, con moto*), что они воспринимаются как самостоятельные и в образном и в конструктивном (в частности — масштабном) отношении стороны, а затем образуют даже контрастно-полифоническое сочетание.

Место внедряемого мотива в теме и в вариации. Использование темы не полностью, а частично — одна из главных черт свободного варьирования. Осуществляется это по-разному в зависимости от того, какая часть темы берется и в каком месте ва-

¹ О доказательстве и популярности этой мелодии см.: Сатин А. С. А. Записки о С. В. Рахманинове — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1, М., 1961, с. 93.

риации она появляется. Относительно чаще сохраняется начало темы в силу его наибольшей характерности и узнаваемости. Однако используются и другие возможности — середина темы, конец.

Начальная вариация Баллады Грига звучит как аккомпанемент без мелодии, но — почти незаметно для слуха — с конца 3-го такта дает о себе знать мелодия темы; в третьей четверти первого периода (такты 5—6) она появляется явно, но с тем, чтоб вновь исчезнуть к концу периода¹. В 3-м концерте Прокофьева 1-я вариация точно воспроизводит рисунок темы, а диалог в своих опорных частях (рефренах) от темы 3-й вариация дает место середнему материалу темы в двух эпизодах.

Не меньше различных возможностей и в выборе места для проникновения темы. Хорошо иллюстрируется это положение на примере трех первых «Симфонических этюдов» Шумана. № 1 строится на контрапункте к отсутствующей мелодии, сама же тема является лишь на момент в середине каждой из частей; если в № 1 контрапункт опережал тему, то в № 2 он ее «перекрывает», сохраняется после ее исчезновения; здесь, в № 2, тема — исходный пункт обеих частей, уступающий затем место новому; и, наконец, в № 3 тема — конечный пункт обеих частей². Таким образом эти три этюда рисуют три возможных подхода к четверному использованию темы.

Если при неполном появлении темы ее начальная часть имеет важное значение, то нельзя сказать того же о местоположении данного отрезка темы в вариации. Начальные части вариаций не так охотно обращаются к воспроизведению «подлинника», как дальнейшие. Предпочтение такого пути, вероятно, больше отвечает прямому выражению свободы в варьировании.

«Уход» от темы имеет место в «Симфоническом этюде» № 2, а «приходы» — в остальных примерах. Сопоставим также на 5-ю вариацию из 3-го концерта Прокофьева: ее первый раздел обладает весьма условной связью с темой, тогда как второй (превращающийся в предмет к завершающему проведению темы) построен на хорошо различимых мотивах из середины темы. В оп. 72 Глазунова две вариации — 13-я и 14-я — построены так, что «ход записки» — в заключенных заглавиях темы и прочие интонации темы; достигается эффект обаяния темы, ранее завуалированной. Такие наименования особенно уместны, поскольку данные вариации непосредственно предшествуют финалу. Сильное впечатление производят тематические фрагменты, когда они вторгаются в разгар развития, и кульминационные моменты. Таков «Симфонический этюд» № 7, где мотивы дважды подряд проносятся мотивы темы, так ярко выделяющиеся на общем фоне — бурном, но тематически разреженном. Широко развит этот прием Чайковский в вальсовой вариации из Третьей. Тема вальса (главная партия сонаты без разработки) имеет очень мало общего с основной; но в побочной партии укороченный вариант той же темы оказывается контрапунктом для темы вариации, начальная фраза которой звучит здесь *piu calissimo*. Можно предположить, что Чайковский соотнес тему вальса как знакомый нам уже «контрапункт к отсутствию».

¹ Подобный метод применен Брамсом в оп. 21 № 1 и тоже в начальной вариации, с той только разницей, что появляется не сама мелодия темы, а связанная с ней фигурация.

² Этот этюд обычно считают не связанным с темой, что неверно. В частности, последние 2/4 такта обеих частей настолько близки теме, что их можно играть одновременно с ней.

Уходы от тематических фрагментов и новые их появления могут быть неоднократны¹. Такое попеременное исчезновение и возвращение можно видеть, например, в 1-й вариации из оп. 10 Шопеновского («погружение» в фигурацию и «всплывание» над ней). Этим путем можно совместить сложность фигурационной ткани, не всегда ясно ассоциируемой для слуха с темой, и незаойливые, осторожные напоминания о теме. Вообще же маневрирование дальними отходами и своевременными появлениями первоосновы немало способствует разнообразию вариаций.

Минимальное внедрение темы. Покажем теперь крайние случаи частичного использования темы. Они выражаются в том, что за основу берется не просто единичный мотив, но либо сильное его изменение, либо мотив кратчайший. Примеры первого случая можно видеть в переделке мотива темы для некоторых фуг (например: Брамс, «Вариация на тему Генделя») или фугато (Глазунов, 6-я симфония). В пределах же собственно-вариационных сошлемся на 9-ю вариацию — трепак из 3-й симфонии Чайковского, где измененный мотив темы сам стал темой для остинатной вариации. Образец второго случая — в 9-м «Симфоническом этюде», который в целом можно рассматривать как «тематическую паузу». Следы темы ощутимы в аккордовости изложения, в гаммообразном развитии нисходящего трезвучия *cis-moll* (первый период); для нас же интереснее настойчивая, многократная разработка одной интонации *a-gis* во второй половине вариации — интонации, достаточно заметной в теме (см. такты 2, 6—7, 14—15). Мельчайший элемент темы — начальная квартовая интонация — легла в основу 5-й вариации (точнее — ее первой части) из 3-го концерта Прокофьева.

Оба случая могут совместиться. 20-я вариация из «Рассоудия на тему Паганини» Рахманинова развивает очень краткие интонации (партия солиста), но они представляют не самый мотив темы, а лишь его остов, кварто-квинтовые скачки D—T, T—D²:



¹ Простые, умеренные проявления этого рода имеются и в строгих вариациях, но для свободных вариаций их смелые усложнения приобретают большое значение.

² Назовем еще один, совершенно особенный пример. В финале 3-й симфонии Чайковского начальная интонация темы звучит множество раз с большой мощью и размахом, но — почти исключительно — в подготовляющих частях! Сама же тема Польского шлоше пона, и основной мотив нашел себе место лишь во вступи-

От того, что показываемого минимального использования мелодических элементов темы нужно отличать их обобщенное воздействие¹. Вариации могут отражать не столько конкретное интонационное содержание темы, сколько, например, общий тип закономерности в построении мотива и в его развитии. Многие из вариаций Рахманинова на тему Шопена отображают общий мотивный контур Прелюдии е-мол Шопена (небольшая мелодическая волна с вершиной, более близкой началу мотива), а также характерное нисходяще-секвентное соотношение первых двух мотивов темы, то есть выявляют принцип мотивного развития.

Гармония. Среди других компонентов свободных вариаций большое значение имеет гармония. И здесь можно констатировать, что задатки свободы явились уже у венских классиков в произведениях по общему складу строгих. Так, Моцарт иногда изменяет гармонию с первых же оборотов вариации (см., например, Allegretto В-дур — вариацию № 7). Бетховен часто прибегает к детализации, внутреннему усложнению простых гармонических последовательностей темы. В финале 30-й сонаты половинный каданс в конце первого периода (4-я вариация) превращен в двойное разрешение на основе эгармонизма с тритоновым соотношением F-dur — H-dur². Элементарные гармонии Арнетты Ригини сменяются

в определенном такте («генеральном затакте»). Желая это подчеркнуть, этот затакт, композитор в специальном примечании потребовал, «чтобы первый такт этого Понисского был такт в тонне ritenuto» («tres ritenuto»).

Темп. 1-й период

16 Allegretto

Бетховен, Вариации на арнетту Ригини

Темп. ди Палаца, molto brillante

rit. molto

19 Чайковский, 3-я соната

основной мотив

аккомпанирующий такт

¹ На с. 75 уже была речь о широком плане обобщенного воздействия.

² См. нотный пример 283 в кн.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Прекрасный образец детализации — 19-й «Симфонический этюд» Шукана, где происходит как бы подробное разъяснение, «комментаризация» гармоний темы путем очень учащенной смены (в принципе — на каждой доле такта).

в 17-й вариации Бетховена изысканностью в духе Бородина и Чайковского (отклонение во II ступень с восходящим хроматическим ходом I—1 \sharp —II на тоническом органном пункте, гармонический мажор с нисходящим хроматическим ходом VII \flat —VI—VI \flat —V); Бетховен здесь явно приближается к ориентальной секвентности Бородина и лирической секвентности Чайковского. Вместе с тем это — замечательный пример гармонического варьирования неизменной мелодии:

17-й пер.

calando rall.

Еще смелее действует Бетховен в «Диабелли-вариациях» — одном из поздних произведений, где гармоническое строение темы служит почти лишь самым общим ориентиром для вариаций. Достаточно сравнить гармонический примитив в тактах 9—16 и 25—28 темы и многозначительно-тайнственные аккорды 20-й вариации или же середину темы и 22-й вариации («ария Лепорелло»), где вместо доминант C-dur и F-dur неожиданно возникают тонические кварты As-dur и E-dur¹.

Проявления и степени гармонической свободы в музыке последних полутора столетий чрезвычайно различны. Уже с середины прошлого века они простираются от замены отдельных аккордов и их сочетаний, через более крупные отступления до «вращений в кругу», характерных для темы гармоний с расположением их не всегда на прежних местах и с обильным привлечением гармоний новых.

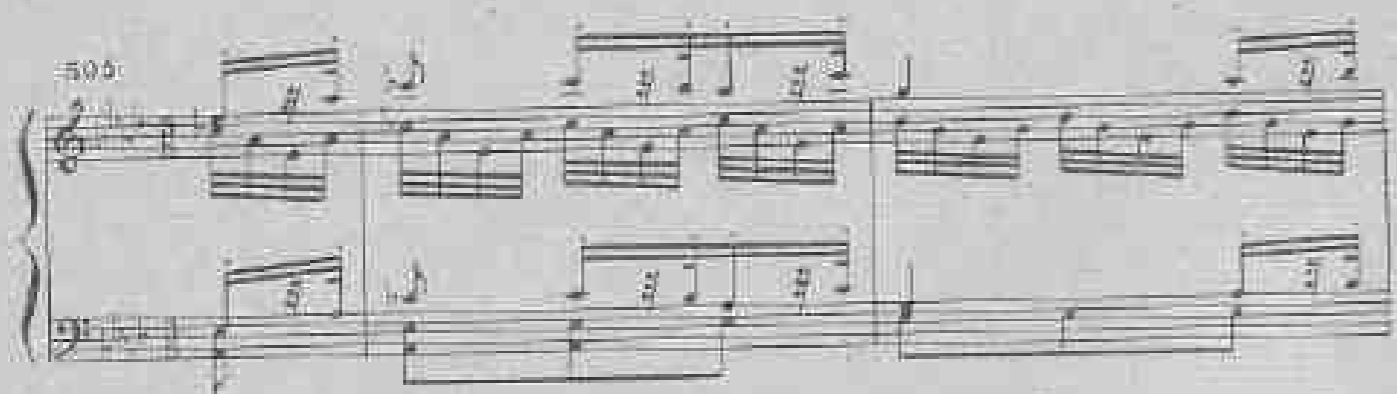
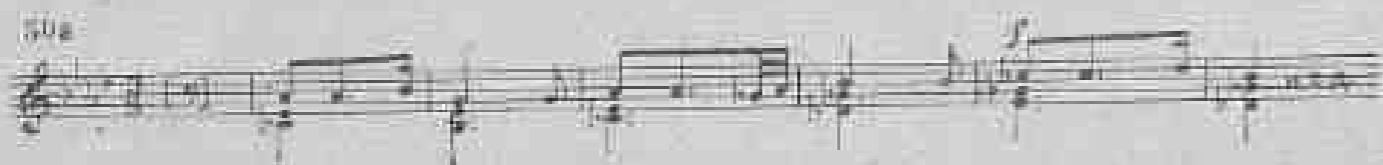
¹ В связи с этой «цитатой» вариацией notable случай скрытого цитирования, связанного с коренным изменением гармонии — вариация as-moll в Andante con moto 5-й симфонии; она совпадает по гармонии с «Фольей» Кореллы (несомнительные замечания клонятся в сторону более строгого диатонизма у Бетховена, известного, возможно, обработками польских песен), а по мелодии близка некоторым вариациям «Фольи». Сходство слишком

В произведениях же, более близких современному периоду, диапазон этот расширяется едва ли не безгранично. Достаточно сослаться на один образец — 3-й фортепианный концерт Прокофьева.

Тема вариаций, в общем, проста по гармонике, но, конечно, по трафарету. Тоника лаготональностей — как слабой, так и подчиненных, почти всегда явно выявлена. Очень заметны натурально-ладовые обороты, главным образом секундовые; однако, в своем сцеплении они дают некоторую долю хроматизации (в частности, «односортное» отношение $F\sharp - mol\sharp - F - dur$ в тактах 9 и 10). С секундовыми оборотами связаны и ряды параллельно инвертированных аккордов ($G - \sharp B - F - e$, $E\sharp - d - C - H$). Имеются в теме следы целотонности (7-й такт) и наклон на полнотональность (такты 7—8 — $F\sharp - mol\sharp + a - mol\sharp$).

В вариациях очень велика амплитуда применяемых средств и типов гармонического изменения. В репризе 1-й вариации (и в аналогичных моментах темы) композитор удовлетворялся простым минором, тогда как начальное положение в той же вариации использует хрустально звучащие гармонии усложненного мажора. Минор 4-й вариации — замаскированный и тонкий, принявший вид квартового четверехзвучия, и подчиненным тонике, но пришедшим из отдаленной тональности ($g\sharp - mol\sharp$) аккордом, и целотонными цепями больших терций, где, однако, целотонность в свою очередь замаскирована попеременным соседствованием двух гамм друг к другу; благодаря ритмическому копированию первых тактов темы особенно вырисовывается их ладовая (и, отчасти, линейная) трансформация. Широко — от одностолья до многостольных аккордов — развивается прием параллелизма 5-й вариации; в ней можно найти и «обобщающую дилемму», и утверждение тонике попеременным ее сопоставлением с четырьмя различными трезвучиями, большей частью далекими (1-й такт до 77). Явная полнотональность бу-

велико (в частности характерный поворот через VII натуральную ступень в параллель и возврат), чтобы в нем усомниться или считать его случайным.



нует в крайних разделах 2-й вариации, а в следующей, 3-й вариации, она сочетается с хроматическим скольжением ($a - \sharp b - d$ и одновременно $e - \sharp f - g$) на скрыто-целотонной основе, фантически, дав слуху, приблизиться к этонности.

Таким образом, круг аддитивных средств, введенных в вариации простирается от очень небольших видоизменений мажора и минора через более сильные приемы вплоть до полнотональности, останавливаясь на пороге этонности. Некоторые из приемов имелись в теме, но как вполне оформленные (секундовые связи, параллелизм), то в значаще (целотонность, полнотональность). Тем не менее активность гармонического преобразования и разнообразие его типов очень велики.

Новое время. Дальнейшее расширение возможностей. Гармонические средства свободного варьирования в XIX—XX веках с трудом поддаются классификации и установлению общих закономерностей, поскольку возможности здесь практически неограниченны.

Как мы знаем, в строгих вариациях сохранность гармонии была (наряду с формой) важнейшим средством для поддержания единства. Но если гармония темы не удерживается и, следовательно, объединяющая функция гармонии утрачивается, то внести гармонию свободных вариаций в рамки относительных ограничений (за исключением тех, которые диктуются стилем данного автора) и трудно и беспредельно, ибо сохранность гармонии не оправдывается какими-либо иными задачами, кроме поддержания общности: другие функции гармонии — такие как характерная экспрессия отдельных оборотов или колорит — играют в теме вариаций второстепенную роль. Если мелодия темы способна воздействовать, как мы видели, на вариации даже самыми малыми своими элементами, то сравнительно меньшая опознаваемость гармонических элементов и более обобщенный тип выразительности оставляют для этого воздействия не так много возможностей. Тем не менее характерные, обращающие на себя внимание гармонические черты темы могут оказывать заметное влияние и на самые свободные вариации (как это было показано на примере из 3-го концерта Прокофьева).

Есть и другое — историко-стилистическое обоснование для неограниченности гармонической свободы в вариациях. Богатства гармонического языка, накопленные за последние полтора столетия, должны были найти для себя выход в различных музыкальных формах. Где же, как не в свободно-вариационной форме с ее требованиями максимального разнообразия, с ее зачастую многочисленными и контрастными эпизодами — могли проявиться себя с большой полнотой при умеренных масштабах эти богатства? Если развитие гармонии предоставило возможность распорядиться ее завоеваниями, то особенности вариационной формы создавали потребность в их посылении и освоении.

Сравнивая пределы гармонических изменений в вариациях обоих типов, можно считать естественным, что именно та сторона темы, которая была надежнейшей опорой строгости, так полью и беспредельно развернулась в условиях свободы. За свою связанность в строгих вариациях гармония словно «мстит» или «берет реванш» в вариациях свободных.

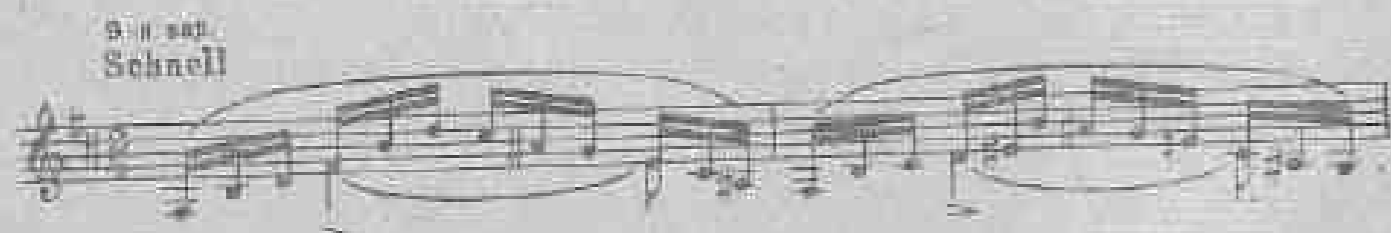
Форма. В отношении формы, как и других сторон, следует сперва отметить черты свободы, пробивающиеся уже в строгих по общему замыслу вариациях. Отдельные свободно построенные вариации встречаются среди строгих; неизбежен отход от формы темы при фугообразности. В наибольшей мере сказывается свобода при построении код с их значительными масштабами и, нередко, чередованиями разнохарактерных вариационных и разработочных фрагментов.

В отступлениях от заданной формы различаются два противоположных направления — сжатие (реже) и расширение (чаще). Редкое применение сжатий вытекает как из общих принципов (преобладание процессов позитивного характера — рост, накопление — в музыке), так и из принципов, связанных со спецификой данной формы (варьирование как обогащение, как приращение нового) и даже — с особенностями ее исходного пункта (скромные, по большей части, размеры темы).

Сжатия. Примером сильного сжатия может служить 29-я из «Диабелли-вариаций», сведенная к 12 тактам (из 32-х) при больших изменениях всей внутренней структуры — и синтаксической, и гармонической. Но сжатие может быть сделано и иначе — без коренных нарушений структуры, как лаконичное резюме, своего рода «выжимка» из темы. Таковы некоторые из вариаций Брамса на тему Шумана, особенно — 2-я, где из 24-тактовой темы создана 6-тактовая вариация, концентрирующая основные черты темы¹; сходным образом построена 11-тактовая 7-я вариация. Принцип сжатия проявил себя в этом же произведении иным образом — мелодически, через сокращение мотивов темы: в 9-й вариации (наряду с двойным сокращением числа тактов в первом периоде) крайне упрощаются мотивы, от которых остаются лишь двузвучные интонации задержаний (это упрощение возмещается активной гармонической фигурацией)².



Брамс. Вариации на тему Шумана



¹ Более точно (если учесть перемену размера) — 4 такта темы по $\frac{7}{8}$ уместятся в одном такте $\frac{3}{4}$. Сжатие компенсируется полным повторением всей вариации и сопровождается излюбленным у Брамса метрическим смещением с несоответствием гармонии и баса.

² Мелодия темы транспонирована в тональность вариации.



Напоминается аналогия с редукцией — знакомым нам приемом упрощения в старинных танцевальных вариациях. Но эта «новая редукция» по своей художественной тонкости, конечно, не идет в сравнение со старой.

Неоднократное обращение Брамса к приему сжатия, вероятно, связано с желанием создать противовес вариациям, расширяющим тему (см. № 5, 6, 10).

Расширения. Противоположный случай — расширение — возможен в различных градациях. Можно ограничиться обычными расширяющими приемами (прекрасный образец — 9-я вариация из Баллады Грига с длительным импровизационно-импрессионистическим обыгрыванием поаккорда). Но можно оставить далеко позади либо форму темы, либо масштабы, либо то и другое. Следующая — 10-я вариация той же Баллады имеет мало общего с конструкцией темы, напоминая лишь вторую репризу двойную трехчастность (или, с другой точки зрения, обширный период). Упомянутая (с. 69) вариация из *Andante* 1-й сонаты Брамса, где в основу положена старинная немецкая песня о любви, замечательна, как пример внутреннего роста, «расцветания» темы (здесь кажется очень уместным термин «прорастание»); путем измененных повторов — «отпочкований», вставок типа эхо при одновременном раздвигании мелодического диапазона и усложнении гармонии миниатюрная песня с припевом превращена в развитый лирический эпизод. Песенность как жанр переходит в песенное вариационное развитие, родственное русскому распеванию; чувствуются те «проявления органической жизни», «набухания и разрыхления ткани»¹, которые Асафьев считал атрибутами песенности. По масштабам разрастания на первом месте стоит другой образец — Вальс из Трио Чайковского (6-я вариация, почти в 8 раз превышающая тему — 158 тактов вместо 20 — и возвышающая форму до сонаты без разработки). Эта вариация, где тема лишь эпизодически напоминает о себе, показывает, что степень разрастания бывает пропорциональна степени свободы.

Положение отдельной вариации, как звена в более или менее многочастной цепи, в общем ограничивает ее «вместимость» по отношению к музыкальным формам. Тем не менее оказываются в пределах возможного сравнительно крупная трехчастность, родообразность, сокращенная сонатность и даже вариационный цикл². Остается указать, что в крупных произведениях нового времени расширение (по сравнению с темой) является почти пра-

¹ Асафьев В. Музыкальная форма как процесс, с. 140.

² 8-я вариация из 3-й сонаты Чайковского. Как указывает Ю. И. Ходяков 6-я вариация из 2-й симфонии Прокофьева написана в форме двойных вариаций. — В кн.: Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева М., 1967, с. 467.

вином и, следовательно, расширенной оказывается не какая-либо единичная вариация, но большая их часть.

Фактура. В отношении фактуры повторим сказанное о гармонии: вариационная форма могла с особым успехом вобрать и освоить фактурные завоевания XIX—XX веков. Однако, в отличие от гармонии, здесь не может быть такой большой разницы между строгими и свободными вариациями, ибо фактура была достаточно свободна и в строгих вариациях. Поэтому о каком-либо «скачке» при переходе от одного типа вариаций к другому тут не приходится говорить.

Фактурный диапазон свободных вариаций огромен — от одного-двух (как в 1-й вариации Рахманинова на тему Шопена) до многоэтажных построений только что упомянутой 2-й части из 2-й симфонии Прокофьева.

Остановимся лишь на некоторых новых явлениях из области полифонии. При строгом варьировании нередко вводятся значительные контрапунктирующие голоса. Свободное же варьирование добавляет яркие контрапункты к измененной (иногда — сильно) теме, или ее части. Такова 4-я из «Вариаций на тему Шопена» Рахманинова; в финале «Симфонических вариаций» Франка лучезарная тема побочной партии оставляет в тени тематический голос, ютящийся на втором плане (в басу). Три очень важных контрапункта появляются в «Пляске смерти» Листа; первый из них (5, выразительная мелодия сдержанного маршевого движения) доминирует над отрывистыми звуками темы, высотой и ритмически неизменными, но сошедшими на роль сопровождающую; во втором случае (10—11) прогрессирующее мелодическое отталкивание контрапунктирует измененной теме, а в третьем (22, трубные гласы валторн *marcatissimo*) контрапункт дается даже не к основной теме произведения — «Dies irae», а к субтеме с гармонией «Фолькс».

Продукты контрапунктирования здесь берут верх над основным голосом. Логическое завершение этого метода — «контрапункт к отсутствию», то есть к подразумеваемой, но не звучащей мелодии темы (мы видели его в первых двух «Симфонических этюдах»).

Некоторые из вариаций оп. 72 Глазенапа задуманы как контрапунктирующие обращения для темы, либо данной в полных (№ 4, 5), либо совсем утраченной, но не забытой и мсланной в одновременном звучании (№ 6). Еще больший интерес представляет следующая, 7-я вариация: мелодия темы проходит с противосложением (9 тактов), затем мелодия исчезает, и в тональности минорной доминанты имитационно развивается противосложение, получая, в свою очередь, новый контрапункт. Далее возвращается (и вертикальной перестановкой) мелодия темы, а за ней — противосложение, транзитивно связанное с главной тональностью, образуется миниатюрная сонатная форма без разработки. Интересно здесь и тематическое «предвижение», и образование на его основе более высокой формы. Родственная задача постепенного ухода от темы на основе полифонии решена по-иному в вариациях Регера на тему Моцарта: в 1-й вариации при повторении частей вводятся контрапункт «b» — тема в обращении; а свою очередь это обращение принимается за основу в следующей — 2-й вариации и получает новый контрапункт «с»:

Взаимодействие компонентов. Ритм и фактура как стабилизаторы. Мы рассмотрели компоненты вариаций, взятые порознь. Теперь обратим внимание на их взаимодействие, поставив вопрос в определенном плане — каково в свободных вариациях соотношение между сохраняемыми и изменяемыми сторонами? При огромном разнообразии вариаций ответ не может быть универсальным; однако одно типичное соотношение пробило себе дорогу. Уже в вариациях Брамса стало появляться новое соотношение между началами стойким и переменным — гармония иногда изменяется гораздо более, чем ритм (см. 10-ю вариацию из оп. 9, 3-ю вариацию из оп. 21 № 2). Если метр выделен особой характерностью $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ — оп. 21 № 2), то и он становится стабилизирующим фактором в противовес гармонии¹.

В связи с бурным развитием гармонического языка указанное новое соотношение проявляет себя в позднейшее время еще определеннее. Мы можем в этом убедиться, если вернемся, например, к разобранным нами вариациям из 3-го концерта Прокофьева. Все вариации так или иначе демонстрируют устойчивость ритма при крайней изменчивости гармонии (особенно — 1-я, 2-я, 4-я); в значительной, хотя и меньшей степени, удерживается рисунок мелодии; в 1-й вариации отчасти сохранена и фактура:

¹ Там же композитор дал и другой образец приближения обобщенного к характерному и упорной выдержки в его проведении: ясная для слуха структура пары периодичностей не только сохранена повсюду (и даже в свободно построенной воде), но, более того, усиливается в вариациях вновь созданными вопросо-ответными мелодическими соотношениями (вторая периодичность — обращение первой), лишь слегка намеченными в теме.



Такое соотношение не случайно — оно вытекает из «закона компенсации»: острота и новизна гармонии в музыке последнего полувека часто компенсируются простотой и относительной традиционностью других элементов. Это общее соотношение имеет особое значение для вариаций: если для композитора при сочинении вариаций на первом плане находится радикальное и разнообразное обновление гармонии, то он может быть заинтересован в сохранности наиболее узнаваемых и упрощающих восприятие сторон темы (ритм, линии, иногда даже фактура). В этом случае классическое соотношение переходит в свою противоположность: гармония не сохраняется, а меняется; мелодия, отчасти — фактура не меняется, а сохраняются.

Независимо от вариаций подобное соотношение (зачатки его есть уже у Р. Штрауса и М. Равеля) многократно воссоздавалось Стравинским, Бартоком, Прокофьевым, Шостаковичем, когда они сочиняли музыку преимущественно жанрового характера (например произведения или эпизоды с ясной, простой танцевальной ритмикой и фактурой при острой, иногда «остраняющей» гармонии).

Вариации указанного типа обладают некоторым родством с *organico ostinato* (сохранение мелодии при гармоническом варьировании), но исходные пункты противоположны: глинкский метод имеет предпосылкой бережное обращение с мелодией как основной художественной ценностью, а изменение гармоний служит компенсацией; в описанном же новом вариационном методе центром тяжести является обновление и обогащение гармонии, тогда как сохранение мелодии или ее ритмического рисунка (иногда фактуры) есть компенсация.

Итак, одно из принципиально важных различий между строгими и свободными вариациями выясняется при исследовании соотношений между вариационными компонентами.

* * *

Вариационность есть процесс весьма различных степеней сложности и свободы, процесс, пределы коего ограничены лишь с одной — начальной стороны: вариация может очень мало отличаться от темы; противоположная же сторона уходит в неопределимую даль, где исчезает различие между собственно варьированием, как

изменением: повторением музыкальной мысли, и любым другим видом музыкального развития.

Квазивариационная форма. В своих крайних проявлениях свободное варьирование перестает быть варьированием в подлинном смысле этого понятия. Оно уже не представляет обновленной повторности, ибо повторность требует воспроизведения как основы, а не как частности, детали. Нельзя считать повторностью создание такого нового целого, которое лишь в каких-то отдельных моментах (не всегда даже первостепенных) связано с тем, что подлежит повторению. В этих случаях измененная повторность уступает место свободному развертыванию, разработке, волевому фабулизированию. Можно ли при таких условиях говорить о «вариационной форме»? Ответ все же может быть положительным: вопреки невариационному построению отдельных квази-вариаций — построение целого, принцип всей формы, как сочетание ряда небольших более или менее законченных частей, в той или иной мере связанных с общим тематическим истоком — этот принцип сохраняется. Но, конечно, такая вариационная форма вплотную сближается с сюитой — иногда раздельной, иногда слитной. Отсюда возникает вывод, который лишь первоначально может показаться несправедливым: свободная вариационная форма может строиться из частей, не построенных вариационным методом¹. Тем более можно это утверждать, если некоторые из частей являются действительными вариациями.

Составной принцип построения вариационной формы вытекает из принципа неоднократной повторности (хотя бы и обновленной) относительно законченных и ограниченных по величине частей. Но, возникнув, он приобретает до известной степени самостоятельное значение и не утрачивает его при исчезновении предпосылки, создавшей его. И если мы считаем, что вариационная форма есть совокупность вариаций, то здесь приходится идти обратным путем — умозаключать от целого к частям, определяя вариации как отдельные части, на которые делится вариационная форма.

Достоинства свободных вариаций. Из всего сказанного о свободных вариациях должно быть очевидно, как велики богатства этой формы. Б. В. Асафьев, характеризуя действие «принципа тождества»² в современном музыкальном оформлении, указывает на преимущества свободных вариаций по сравнению с некоторыми формами, основанными на принципе контраста. «Их музыкальное содержание диалектически богаче, потому что в них принцип тож-

¹ «... Впечатление вариационности может возникнуть, и без действительного варьирования определенной темы, а лишь при воспроизведении одной характерной черты данного жанра — чередования относительно небольших зажатых инструментов, в каждом из которых упорно удерживается какой-нибудь определенный тип движения. Это впечатление усиливается при тональном единстве или тематической близости чередующихся построений и еще более при явливании интонационного родства» (Житомирский Д. Роберт Шуман, М., 1964, с. 409).

² Асафьев толкует понятие «тождества» широко — не как полное совпадение, а как «созерцание подобных сочетаний».

дства, не переставая действовать, порождает из себя же яркие и смелые новообразования (разрядка моя. — В. Ц.) в нарастающей степени контрастности по отношению к теме»¹. Развиваясь как на протяжении последних полутора столетий, так и в отдаленные времена, форма свободных вариаций внесла необычайно много ценного и в своей собственной сфере и в своем влиянии на иные формы.

§ 8. ВАРИАНТНОЕ РАЗВИТИЕ И ВАРИАНТНАЯ ФОРМА

В пределах свободных вариаций существует одна особая область, имеющая свои отличительные черты, свои характерные закономерности — область варианттивного развития, упомянутая в § 1. Теперь нам предстоит посвятить ей специальное внимание².

Уклонение от подчиненности каким-либо нормативным схемам, особая гибкость вариантных форм не позволяют дать им (как и свободным вариациям вообще) краткое и однозначное определение³. Вместо него необходимо очертить основные признаки вариантности.

Основные признаки вариантности. Воплощая какой-либо музыкальный образ, композитор может действовать двояко. В одних случаях он отливает задуманное в твердую, вполне законченную форму. Созданная таким путем тема может в дальнейшем развитии изменяться, использоваться не целиком, а частично; но она остается как бы «образцом», зафиксированным и господствующим над измененными или изъятими из нее разновидностями.

Но в других случаях композитор не стремится к единственно доминирующему воплощению образа. Тогда возникают варианты как ряд родственных впечатлений одной художественной задачи, как множественность ее взаимно-близких решений. Вместо единой темы появляются несколько в принципе равноправных видов темы как разветвленное воплощение образа. Происходит непрерывное обновление в рамках некоей единой по общему характеру сферы. Поскольку тема не унифицирована, склонность к переменчивости воспринимается как внутренняя тен-

денция музыкальной мысли, пластичной, способной меняться, оставаясь по сути самой собой⁴.

Варианты темы не образуют значительного контраста, но и не сводятся к полной тождественности выражения. Их взаимные отличия вносят иной оттенок экспрессии, жанра; иными словами изменения (мелодические, гармонические, синтаксические) имеют целью нюансировку образа.

Прототипом вариантности в профессиональной музыке является народная песня, в особенности старинная русская лирическая песня, где вариантность проявляет себя на двух уровнях — и внутри куплета, как цепь «свободных мелодических производных», вытекающих из основного мотивного ядра⁵, и в соотношении целых куплетов, где можно встретиться не только с частными, но и с крупными, глубокими изменениями мелодии, структуры и общей протяженности. Оба плана — и малый и крупный — связаны с искусством импровизации, влияние которого ощутимо и в вариантности профессиональной музыки.

Вариантность есть не только достояние песни как вокального жанра, но и шире — проявление песенного типа развития (как его формулировал Асафьев⁶). Выразительные возможности вариантности довольно широки; в некоторых своих видах она способна служить даже драматизму. Но основная ее область — лирика, повествовательность, спокойная изобразительность.

Черты вариантности, которые были здесь описаны, не в одинаковой мере присущи всем ее разновидностям. Поэтому в дальнейшем придется указывать и на иные ее аспекты. Тем не менее можно сказать, что тот тип вариантности, о котором до сих пор шла речь, представляется крайне важным и в принципиальном отношении наиболее оригинальным. Кратко резюмируем его главные особенности: образное единство при разветвленности воплощений единого; переменчивость облика при равнозначительности отдельных «приближений к объекту» (выражение Асафьева). Отсюда вытекают следствия музыкально-теоретического порядка: отсутствие «предустановленности» означает возможность глубоких внутренних преобразований, тогда как равнозначительность сказывается в сохранении целостности. Говоря короче, вариантность можно определить, как совмещение свободы преобра-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 105—106.

² Понятия варианта, вариантности были развиты в ряде работ Б. В. Асафьева. Далее, на углубленную взаимосвязь в работах Л. А. Мазеля «О мелодии» (М., 1953), В. В. Протопопова «Вариационные процессы в музыкальной форме» (М., 1957). В статье В. П. Бобровского «О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича» («Дмитрий Шостакович», М., 1957) некоторые разделы специально посвящены рассмотрению видов варианттивного развития. Наиболее развернуто исследование вопросов вариантности представлено в статье Н. В. Давыдовой «Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта» («От Людвиге до наших дней», М., 1967). Понятие «вариантная форма» было введено Б. А. Сосновским в одноименной статье («Научно-методические записки» Саратовской консерватории, 1957).

³ Предварительное определение варианттивного развития было дано на с. 7.

⁴ «Вариант, в отличие от вариации — не подчиненное теме ее измененное повторение, а равноправный теме компонент, выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остается неизменной, а меняются только детали» (Бобринский В. Указ. соч., с. 379).

⁵ Караджица В. «Хороводы» и ее партыры — «Музыкальный современник», 1917, № 5—6, с. 201.

⁶ Об этом упоминалось на с. 85 в связи с образом песенно-вариантного развития у Брамса. Приведем другое, весьма эмоциональное и пародийно-заостренное высказывание Асафьева о песенности шубертовского рода: «... будем исторически и радостно наслаждаться жизненными явлениями, как они даны или в наших ощущениях, и будем много и длительно петь!» (Глебов Игорь, Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 153).

заванив (в частности мелодических и структурных) с сохранением целостности и близкой образной связи.

Сравнение со строгими вариациями. Развить и уточнить представления о вариантности уместно прежде всего путем их сравнения с вариациями иных типов.

Отличия от строгих вариаций настолько очевидны, что сравнение с ними может показаться излишним: обязательства, лежащие на строгих вариациях, для вариантности — недействительны. И все же сравнение тех и других помогает отчетливее установить характерные черты вариантности.

Между вариациями на данную тему существует известная общность, имеется она и между вариантами одной темы. И там и здесь есть некий остов или канва, создающие постоянство. Но составные элементы в обоих случаях неодинаковы. Сопоставим как основы общности, так и художественные задачи, которым эти основы отвечают. Сделаем это для наглядности в виде таблицы¹.

Строгие вариации	Вариантность
Основные элементы общности	
Гармония. Форма. Структура. Мелодические упоры.	Ритм. Приблизительный мелодический контур, характерные интонации.
Художественные задачи	
1. Свобода контрастных преобразований	Свобода образования взаимно близких разновидностей
2. Явное разнообразие	Явное родство
3. Необязательность прямого сходства с темой	Возможность идентификации, узнаваемость
4. Конструктивное единство	Образное единство
5. Частное, локальное значение по сравнению с темой	Принципиальное равноправие теме

Поясним некоторые данные таблицы. Мы знаем, что общеукрепляющий комплекс строгих вариаций не выставляет никаких требований на сохранение наиболее непосредственно воспринимаемых черт темы в вариациях; напротив, беря на себя важнейшую, но не столь заметную для слуха задачу — поддержание единства — он открывает дорогу изменениям сколь угодно ярким и сразу

улавливаемым. Иначе обстоит дело в описываемом типе вариантности. Выявление данного образного начала в «расщепленном» состоянии требует, с одной стороны, такой глубины преобразований, которая оправдала бы существование каждого варианта в качестве полноправной образно-тематической единицы. Но, с другой стороны, необходим мощный противовес, который заставил бы слушателя с уверенностью воспринимать варианты как различные олицетворения одного начала.

Роль отдельных элементов. Нам известно, что наибольшую среди элементов музыкального языка силу узнаваемости несет в себе ритм¹. Он-то и берет на себя объединительную функцию в большинстве случаев вариантности; такое значение ритма сохраняется не только при точном его воспроизведении, но и при наличии отдельных отступлений. Функция же мелодического рисунка двойственна. Его основные очертания наряду с наиболее характерными отдельными интонациями близки и напоминают друг друга, если сравнивать варианты (в иных случаях степень взаимной близости сильно меняется — от полного совпадения в начале к большому расхождению в дальнейшем, иногда же — наоборот). А вместе с тем именно отклонения от точности в соблюдении рисунка, «отсутствие фиксированного рисунка, его пластичность»² едва ли не составляют «душу» вариантности, по крайней мере в ряде ее выдающихся образцов. Чем более отклоняется рисунок от воспроизведения одного и того же контура, тем более возрастает роль характерных интонаций, которые принимают на себя и возрастающую долю единства.

В отличие от строгих вариаций, гармония выбывает из круга основных объединяющих средств. Ее изменения по своему размаху подчас сравнимы с тем, что мы видели в области свободных вариаций. Было бы, однако, ошибкой ожидать ее глубоких перемен в качестве общей для вариантности нормы: вариантность вполне мирится и с умеренными или с локализованными изменениями. Свобода тональных перемен также составляет одно из отличий от строгой вариационности.

Различные роли отдельных элементов вытекает из принципа образной близости. Существенные изменения ритма (соотношения длительностей и системы акцентов) трудно согласовать с однородностью образа. Изменения же гармонии и нерадикальные перемены линии легче совместить с образным единством.

В отношении фактуры картина также отличается от той, какая присуща и строгим, и свободным вариациям. В вариациях обновление сплошь да рядом опирается именно на новизну изложения. В вариантных же формах роль фактуры неоднозначна. Наряду со случаями значительного изменения наблюдается и сохранение

¹ Еще раз повторим, что ввиду разнообразия типов и приемов вариантности предлагаемая схема может охватить слушателя, близкое описание до сих пор не претендуя на универсальность.

¹ См. Мазель Л., Цуккерман В. Указ. соч., с. 182, 351, 481—485, 554—555.

² Киратица В. «Ловица» и ее автор, с. 201.

фактуры или большая степень общности; фактура тогда оказывается в числе образно- и конструктивно-объединяющих средств, она служит одной из компенсаций за свободу мелодических преобразований¹.

Сравнение со свободными вариациями. Насколько очевидны отличия вариантности от строгих вариаций, настолько несомненна их близость вариациям свободным. Как уже сказано было, вариантность может рассматриваться в пределах свободных вариаций — она представляет особый их вид, по преимуществу — жанровый. Несмотря на общность многого в вариантных и прочих свободно-вариационных формах, можно указать на отличия, составляющие специфику форм вариантных. Вот их сжатое и достаточно полное определение: «различия этих форм... заключаются не только в том, что «свободные» вариации — это форма преимущественно инструментальной музыки, а вариантные формы — вокального происхождения. Свободные вариации часто сопровождаются жанровым и переосмыслением темы, чего совершенно не бывает в вариантных формах. В свободных вариациях нередки разработочные приемы развития, не свойственные вариантным формам. И, наконец, если свободные вариации могут приближаться к сюите, то в вариантной форме очень велико единство и слитность целого, эта форма менее контрастна»². Там же разъясняется связь этих свойств с жанровым обликом: «отсутствие разработочности, образное единство целого, отсутствие жанровых трансформаций темы, сохранение структурной целостности при варьировании, отсутствие мелкой ритмической дробности — теснейшим образом связаны с их вокальной природой» и, далее: «вариантность позволяет сохранять плавность и напевность мелодии, так как не требует обязательного и постоянного ритмического дробления, сохраняет скорость движения, ровность длительностей и структурную целостность крупных построений»³. Все эти свойства проявляются, главным образом, в формах, обнаруживающих прямую связь (то совсем близкую, то несколько более отдаленную) с куплетностью. Очевидно также, что общий диапазон возможных изменений в вариантных формах менее обширен, чем в свободно-вариационных вообще.

Столь большая «сдержанность» вариантных форм наряду с их гибкостью приводит и к другому отличию от свободной вариационности: более выраженная возможность выполнять различные функции в музыкальной форме, как неустойчивые (типа серены), так и устойчивые (репризы); то же можно сказать и о некоторых «продолжающих» частях:

11-й стр. Чайковский. 3-я сюита

Moderato

pp

ff

Продолжающая часть

Еще одно отличие заключается в нередкой разграниченности измененных и оставшихся в прежнем виде участков темы⁴. Так, крайние (чаще — начальные, реже — конечные) построения варианта могут сохраниться, тогда как другие построения захвачены переменами. Дифференциация «старого» и «нового» в народной куплетно-вариантной форме может быть менее заметна для слуха и все же она вполне реальна⁵.

При отсутствии разработочности обычного типа (развитие одного мотива) вариантность пользуется иными ее видами — такими, как перестановки элементов или их слияния. Не типичны для вариантности — замена целого малой частицей или отдельной характерной для темы чертой или же более или менее отдаленной общей аналогией с темой. Но возможны изменения во взаимном отношении частей.

Типы вариантности. Выше указывалось на разнообразие типов вариантности. Классификация их зависит от того, какой из признаков будет принят за основу. Можно представить себе, по крайней мере, три такие основы: 1) функция, выполняемая вариантом, 2) местоположение основных перемен и 3) состав участников — носителей перемен.

Функции вариантов в форме. По своим функциям варианты можно подразделить на четыре рода. Первый род: вариант-замещение; он в наибольшей степени демонстрирует принцип

¹ Интересно сравнить мелодическую вариантность при выдержанной фактуре и вариации на *coro solo ostinato* (то есть на мелодическую инавариантность), где богатство фактурных намеков имеет огромное значение.

² Дивергентная И. Уайз соч., с. 37. Разрядка наша.

³ Там же, с. 63.

⁴ Здесь и в других случаях понятие «тема» применяется более или менее условно — как начальное проведение, с которым сравниваются последующие.

⁵ «... Варьированию подвергается не обязательно весь куплет, но все его продолжение: одни места куплета могут измениться по сравнению с предыдущими куплетами, а другие могут при этом оставаться неизменными» (Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1950, с. 252).

равноправия. Такой вариант в зависимости от данной формы занимает место куплета (ариозо Лизы из «Пиковой дамы», песни Вяржеского гостя из «Садко», «Мартгарита за прялкой» Шуберта¹) или репризы («Мальчик и ручей», «Застывшие слезы» Шуберта).

Второй род: вариант-продолжение. Имется в виду построение, по общему характеру родственное предыдущему и воспринимаемое как этап дальнейшего развития (напомним об 11-й вариации из 3-й симфонии Чайковского). Но чаще встречается ряд таких построений, образующий вариантную форму. Мелодически богатые вариантные формы, свидетельствующие о широте тематического развития, можно найти, опять-таки, у Чайковского. Назовем серединою часть «Рассказа Франчески» с ее девятью вариантами, ариозо Татьяны из заключительной сцены «Евгения Онегина»:

55 *Andantino* Чайковский «Евгений Онегин»

С... не гад! Я тогда же до... и дум... же, ка...т...ся, бы...ло,

Poco animando

смыслен...ной до...волок...ло...боя? И...ни...че, бо...ле...сть...нет...крово,

Piu mosso

В тот страшный час вы по...сту...пи...ли бла...го...род...но,

Moderato assai

Тот...да...на...пра...да...ло...я...оус...ты...но,

[*Piu mosso*]

За...чем...и...вас...и...на...при...ме...те,

Что...я...бо...го...го...и...знах...на.

¹ Эти и некоторые другие примеры анализируются или названы в работах, упомянутых на с. 90.

«Вариантные цепи» как метод образно-тематического развертывания характерны для творчества Шостаковича (например, вторые темы *Allegretto* и финала 7-й симфонии, III части 9-го квартета)⁴.

Третий род: вариант-серединное развитие. Его роль ясна из названия. Находясь на месте средней части, такой вариант обладает некоторыми признаками развивающей середины, прежде всего — ладогармонической неустойчивостью. Но он обладает значительной мелодической цельностью, напоминая по общим контурам, типам интонаций, ритмическим рисункам исходный вариант².

(*Allegro con grazia*) Чайковский, 6-я симфония, II ч.

56 *mf*

Четвертый род: вариант-заключенное, где тема перерабатывается в кодовом духе (см. Бетховен. Конец I части 12-й сонаты; коду *Andante con moto* 5-й симфонии; Чайковский. Коды всех частей концерта *b*-молл; Скрябин. Заключение этюда ор. 8 № 2 и коду финала — 12 тактов до 18 — в Фортепианном концерте).

Местоположение вариантных изменений. Местоположение перемен связано с только что сказанным. Здесь имеются три основные возможности: путь от единого к различному, противоположный путь от различного к единому и общая изменяемость.

Первая возможность очень важна не только для вариантности, но и для свободных вариаций вообще. Более того, она связана с общим принципом «движения от единства»³, который проявляет себя и в малых масштабах (соотношение предложений в периоде повторного строения) и в крупных («гайдновский тип» образования побочной партии). Установление родства благодаря единству начал открывает дорогу для различных самостоятельных путей дальнейшего развития. С точки зрения вариантности особен-

⁴ См.: Бобровскии В. Указ. соч., с. 390—391.

² См. также трио из *Andantino* 4-й симфонии Чайковского, с 9-го такта после D. Образцы серединных и тонально-репризных вариантов у Баха см. в дит. работе Вл. Протопопова, с. 23—24.

³ О нем шла речь и в: Малель Л., Цуккерман В. Указ. соч., с. 528.

но впечатляющим в таких случаях оказывается новое в мелодическом развитии (термин «прорастание» по большей части гармонирует с этим процессом).

Чем ближе к началу появляются изменения, тем полнее выражена вариантность (например, в песне Варяжского гостя). Если же изменения возникают ближе к концу, то вариантная форма в целом приближается к типу сложного периода. Как в этом, так и в других типах вариантности нередко наблюдается прогрессирующий масштабный рост, связанный с внутренним обогащением, увеличением напряженности. Процесс этот свойствен и народной песне («Стель моздокская» из сборника Т. Филипова, «Горы Воробьевские» из сборника Е. Линева²) и профессиональной музыке (романс Полины из «Пиковой дамы»). Иногда композитор прибегает к большому расширению для последнего варианта, доводя до этого небольшими изменениями (ариозо Лизы из «Пиковой дамы», песня Войска из I действия «Млады»³).

Замечательный образец «движения от единства» в рамках крупной формы — I часть Фортепианного концерта Шумана, где главная тема порождает пять дальнейших вариантов, из коих большая часть соперничает с темой по красоте: 1) тема побочной партии, 2) ее первое продолжение *Allegretto*, 3) эпизод *As-dur*, 4) последний раздел разработки — *Passionato* и 5) кода. Лирическая вокальность мелодики концерта отразилась и в песенных, по преимуществу, приемах развития. Наряду с непосредственным «развитием из зерна» музыка I части концерта выказывает и другую, нередко сопутствующую вариантности особенность: постепенное возникновение новых элементов, родственных меж собой, но не всегда прямо выводимых из основной темы (см. тематическое развитие в главной партии).

Вторая возможность (от различного к единому) связана с принципом «рифменного сходства»⁴ в широком его понимании. Напомним, что в свободных вариациях мы уже наблюдали случаи «прихода к теме» (с. 78). Художественное значение этого приема вытекает из временной природы музыки — из факта наибольшей запоминаемости конечных этапов развития.

Приближаются к такому типу народные песни, где запевы повсюду или временами меняются, тогда как хоровая часть либо

неизменна либо выказывает второстепенные изменения¹. Такова лирическая песня «Соловей-соловьишек» (запись Рудисвой)²:

Запев

57 Протяжно



Са - ло - вей, со - ло - вей - шей,
че - го же дз ти хо ве - сь - лень - инь?

Вариант запевы



Кал - тал бы = тоо - чинь - ки, до - по - чинь - ки мо - ей не - ть?

С большей определенностью выявляется подобный тип в профессиональной музыке. Таковы, например, некоторые песни Шуберта, где «варианты различны по началу, но имеют тождественное окончание; последняя общая мелодическая фраза при этом является... «микрорефреном» («Благодарный огонек», «Флюгер», «Благодарность ручья»)»³.

Более крупный план — в Хоре истречи Красной Армии из последней картины оперы Кабалевского «Семья Тараса»: две темы (женский и мужской хоры) различны по началам и едины по продолжениям; мало того — оба хора затем сливаются, причем образуется новый вариант темы, объединяющий оба предыдущих и, таким образом, принцип «от различного к единому» воспроизводится в самом крупном плане.

Третья возможность может быть понята, как идеальная по осуществлению «чистая» вариантность. Когда вариационность является сквозной, «разлитой», когда она сравнительно

¹ Б. Сосновцев считает, что вариантная форма вообще «импонирует развитию сложной формы» (цит. изд., с. 111).

² См. анализ этой песни в статье М. Я. Лаврова Ф. О единстве формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линева — В кн.: Труды кафедры теории музыки, М., 1960, с. 12—13.

³ В песне Войска 2-й куплет повторяет кульминационный мотив в виде замедленного оркестрового эха. 3-й же куплет в связи с драматизацией эволюции традиционное (по меркам данной песни) расширение, причем музыка инструментального ритурнеля вторгается в вокальную мелодику.

⁴ См.: Малеев Л. Чулковская В. Цит. изд., с. 355—356. Аналогичное значение имеет термин «рифменное сходство» (Лавров Ф. О единстве формы в русских народных песнях, с. 46); Вл. Протопопов говорит о каденциях-рифмах (цит. изд., с. 23—24, 26).

¹ «Внешним условием, допускающим самую возможность широкого варьирования запевов, была... особенность его исполнения, отсутствие необходимости синхронизироваться на товарищей». Но «существовала и «внутренняя» причина: в некоторых песнях запев носит характер «вольного пролога» к песне, где «мелодия и складываются характерные для данной мелодии попевки, интонации, ритмы, но они еще не «стали в строй» в узорчатой... ритмизированной запевом...» (Кулаковский Л. О русском народном многоголосии, М., 1951, с. 64). Автором приводится для примера песня «Долбина» (Линева, изд. 1, № 7) с 9 старыми вариантами запева.

² Русские народные песни Воронежской области, М.—Л., 1936, с. 31. См. там же песню «По Петерской» (с. 56).

³ Лавров Ф. О единстве формы в русских народных песнях, с. 70.

равномерно распределена от начала к концу, тогда возникает более текучее развертывание. Нужно признать, что сама идея вариантного развития выражена здесь более последовательно по сравнению с изменчивостью отдельных участков, в частности, доразвитием и «рифмованием».

Следует лишь иметь в виду, что чуждая регламентации, как нельзя более далекая от схематичной природа вариантности противоречит всяческой планомерности, в том числе и строгой равномерности в распределении перемен. Именно поэтому определяющая изменчивости в качестве «сквозной», «сплошной», должны пониматься как относительные. Иными словами, обновление все-таки окажется в одних моментах большим, в других — меньшим.

Такого рода относительную равномерность вариантных изменений можно наблюдать в куплетном варьировании многих народных песен (см., например, песню «Не пой, не пой, словышко» — Е. Линева, вып. 1, № 4).

Аналогичного типа вариантность применяется и в профессиональной музыке. Так, она ясно выражена в *Andante* из фортепианной сонаты G-dur Моцарта, особенно в соотношении между материалом «третьей четверти» крайних частей и материалом средней части¹. То же можно видеть в некоторых песенных моментах инструментальной музыки Шуберта, например — в *Andante* из сонаты A-dur, op. 120, где замечательна свобода построения мелодического рисунка при совершенно иной опознаваемости родства (благодаря сохранению ритма, структуры и характерных интонаций задержания)². Речь шла о сравнительно протяженных темах. При более кратких масштабах равномерно-сплошная изменчивость легче осуществима. Прекрасный образец многократной вариантности подобного типа — средний эпизод «Рассказа Франчески», где также на первом плане свободные метаморфозы рисунка при настойчивом выдерживании перекрестно-синкопированного ритма и некоторых характерных интонаций. Изменения то скромны (вариант б), то существенны (варианты в и г — взаимные свободные обращения). В целом создается картина, переливающаяся множеством красочных и эмоциональных оттенков лиризма, но в то же время — вполне цельная:



¹ Анализ *Andante* см. в названной книге Вл. Протопопова, с. 25—26.

² Анализ см. в указанной книге статьи Н. Лаврентьевой, с. 64—65.



«Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» Мусоргского Высшим и непревзойденным образцом равномерно-разлитой (в основе) вариантности мы вправе считать вступление к опере «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке», к анализу которого мы переходим¹. В нем «можно было бы говорить о двух, трех и более различных темах, если бы непосредственное чувство не было абсолютно убеждено в органическом единстве их музыкального существа». Перемены в вариациях «для художественного музыкального инстинкта нашего недостаточны, чтобы признать наличие нескольких тем, но и слишком велики, чтобы признать одну статическую, точно околонтурную тему. Она живет, развивается»².

Общая логика. Варианты темы располагаются так, что первые два проведения, значительно отличающиеся друг от друга, вместе с тем разобщены иными образно-тематическими элементами («звуки утра»). Они могут рассматриваться как вступительные³ — тем более, что звучат они до поднятия занавеса. Напротив, серия центральных проводений складывается в три периода повторного строения; в каждом из них два проведения тесно сомкнуты. Наконец, в коде слышатся два угасающих проведения (9 и 11), раздробленных на отдельные мотивы. Иначе говоря, свободно-вариантное развитие облечено в форму своеобразной симметрии.

Значительное различие первых двух проводений остается — несмотря на вариантные изменения — в основе всех последующих проводений (кроме кодовых); их начала сходны, а продолжения складываются в вечных проведениях из секстового спада:



и постепенно нисходящей концовки, а в четных проведениях — из цепи трех-четырех плавных спадов. Есть, таким образом, два типа, всячески изменяемые, но сохраняющие свою основу.

¹ Ввиду невозможности приведения очень большого числа потных примеров необходимо читать данный анализ, имея при себе клавиш (редакция П. Ламма, 1931).

² Каратыгин В. Указ. соч., с. 200—201.

³ По положению в форме, независимо от их значительности, которая очень велика.

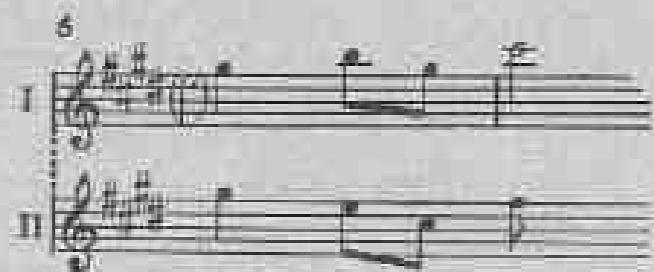
Определенная логика заметна и в иных свойствах вариантной цепи — в масштабах, в степени изменчивости. Вот число тактов в проведеньях: 4, 4, 5, 6, 7, 7, 7, 9; кода (без учета тематических пауз) — 13, 12. Непрерывный рост очевиден, он отражает постепенное, все более полное воплощение образа. Но основа роста неоднородна: примерно в первой половине вариантов она связана преимущественно с интонационными изменениями, а во второй половине — с растяжением мелодии. И то и другое — атрибуты вариантности.

Главные мелодические изменения происходят в первых четырех проведеньях; здесь выкристаллизовываются основные варианты, и во второй половине вступления происходит постепенная стабилизация мелодии; от интенсивных мелодических процессов Мусоргский переходит к «освоению завоеванного» с ладогармонической перекраской.

Посмотрим теперь, в каких конкретных явлениях обнаруживается вариантное развитие; с этой целью сравним первые два проведенья, где различия особенно заметны.


Пластичность. Разветвленное родство. Первое проведенье сравнительно отчетливо делится на две равные части¹, во втором проведенье части не равны (первая сжата до $1\frac{1}{2}$ тактов, вторая расширена до $2\frac{1}{2}$ тактов). Уже в этом сказывается структурная сторона вариантности, именно — способность к пластическому стягиванию — растяжению, столь свойственная русской песне, особенно протяжной.

Факты, прежде всего обращающие на себя внимание, таковы: если первые три звука I шли по восходящему мажорному трезвучию, то в II они образуют нисходящее минорное трезвучие, следовательно произошло линейно-ладовое обращение. Но можно услышать здесь и другое соотношение: взглянув на все последующие проведенья (кроме третьего), легко убедиться, что повсюду отброшен начальный звук I. Аналогичную же усеченность можно усмотреть и в II²:



Такая неоднозначность восприятия интонационных соотношений, как мы увидим, не случайна.

¹ В редакции Римского-Корсакова они отмечены лигами. Для краткости будем именовать первое и второе проведенье — I и II.

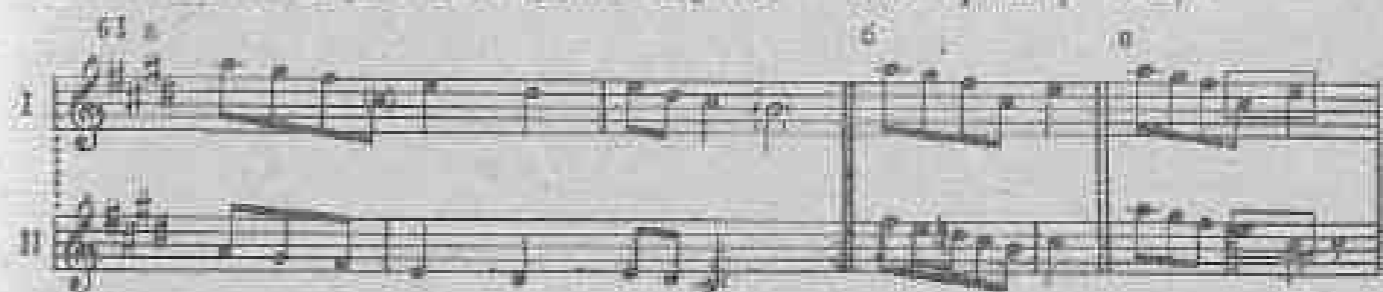
² Об аналогии в примере 336 говорит, во-первых, ритм  в мелодически родственном положении и, во-вторых, общий трихордовый мотив $A - gis - cis = e - cis - fis$.

Отмеченный трихордовый мотив (он напоминает о начале песни «Эй, ухнем», а вместе с предшествующим звуком *gis* — о вступлении к «Борису Годунову», о «Думке» Чайковского) в II перемещается на полтакта «влево». Подобные перемещения в различных моментах дальнейших вариантов неоднократно. Но еще своеобразнее другое, тут же происходящее явление. Включив упомянутую интонацию в более крупное целое, мы видим, что вершина I — *cis* (в II это — *fis*) как бы расплелась, распустилась, создав маленькое «вершинное новообразование»:



А вместе с тем эта «вставка» в духе распева, представляя собой восходящую и затем заполненную малую терцию (*fis—a...fis*), ассоциируется с восходяще-нисходящей малой терцией I (*gis—h—gis*), колорированием которой она является. Снова перед нами возможность двойного связывания варианта с его предшественником. По характерному для народной песни принципу подхвата новых явлений сформировавшееся только что «вершинное новообразование» прочно внедряется во все дальнейшие варианты.

Теперь сравним вторые части I и II. Интервалика в II выравнивается — исчезает очень заметное сочетание кварты и терции и слышится цепь плавных испаданий. Ощущается значительная продолжительность — и не только по общей протяженности или по значительно возросшему числу звуков, но и по более настойчивому выявлению уступчато-нисходящих линий. Эти линии родственны между собой (по типу внутрикуплетной вариантности), а благодаря этому и здесь возникают неоднозначные связи куплетов — вариантов I и II. Самая важная из этих связей — отражение второй части I в последних полутора тактах II¹ (пример 61а), а в то же время первые пять звуков I находят соответствие в другом моменте II (пример 61б). Мало того, оказывается, что родственны и мотивы, находящиеся по разные стороны цезуры между двумя частями вариантов (при метрическом смещении и перестановке двух последних звуков — см. пример 61в):



¹ При этом второй вариант жертвует двумя звуками первого варианта.

Следовательно и здесь мы сталкиваемся с перекрещивающимися, не прямолинейными связями. Именно такая свободная разветвленность родства ведет к тому, что слушатель ощущает нечто более сложное и более непрерывно действующее, нежели простое сходство такой-то фразы с такой-то.

Уже это, ограниченное рамками двух вступительных вариантов, сравнение показывает немало поучительного. Переходя к сравнениям, охватывающим более широкий круг вариантов, укажем сперва, что свободная разветвленность родства принимает также форму сдвигания или слияния: тот или иной участок данного варианта образуется в результате взаимодействия каких-либо двух предшествующих вариантов; в примере 62а интонации первых двух проведений создают новый слыв в коде, а в примере 62б их синтезирует третье проведение¹:

62а

62б

Обратим теперь внимание на многократность варьирования мотива. «Зачины» меняются в первых пяти проведениях, а затем остаются стабильными (варьируясь, однако, ладово) и образуя новый завершающий вариант в коде²:

¹ Примеры сведены на одну высоту.

² Для наглядности все проведенья сведены в одну тональность.

63

Но еще большую изменчивость выказывают концовки — среди них нет хотя бы двух одинаковых:

Мусоргский создает то одни, то другие разновидности продолжения, доразвития концовок. Постоянное их обновление очень важно для ощущения развития, движения мысли. Если «рифменное сходство» в классическом периоде давало эффект приведения к

единству, то упорное облобление концовок как бы указывает на беспредельность развития, его неиссякаемость.

Иррегулярность. Текущая связность. Ритмическая сторона, как и мелодико-линейная, колеблется между постоянством и переменчивостью. Велика роль двойных увеличений и уменьшений, причем особенно показательна их неравномерность — затрагивая одни такты или мотивы, они совершенно не касаются других, действуя на ограниченном участке, они в другом случае распространяются почти на весь вариант¹. Изменения эти напоминают скорее выпященные *trillato* и *accelerando*, чем строгие увеличения-уменьшения². Их иррегулярность есть одно из выражений пластичности вариантнго развития.

«Мягкость» этого развития находит в области метроритма еще одно выражение: многочисленны полутактовые смещения; как и в полифонической музыке, они мало заметны, что говорит о неподчеркнутости метра.

Иррегулярность также выявляет себя разносторонне — и в неодинаковой изменчивости интонаций внутри одного данного проведения и в неодинаковой податливости различных интонаций к вариантным переменам.

Грани малых построений далеко не всегда различимы, кажется, что одна интонация не сменяется другой, а перетекает в нее. Действует принцип двойной связи, который вообще присущ разному типу вариантности³. Следует поставить вопрос и шире. Выделять отдельные интонации из мелодий типа протяжной песни далеко не всегда возможно, интонационное разграничение в них связано с условностью, часто — сугубой. Здесь ярко выявляется непрерывность мелодического тока, лежащая вообще в природе мелоса, но с неодинаковой силой себя выказывающая. В протяжной песне и наиболее близких ей мелодиях профессиональной музыки следует видеть скорее интонационные типы, чем интонации, то есть сложившиеся в данном стиле излюбленные интервально-ладовые сочетания нескольких звуков, а не обособленные малые синтаксические единицы (именно в качестве типичных последовательностей, а не построений мы вправе их анализировать и сравнивать друг с другом).

Способность сливаться и с предыдущим и с последующим, а также входить в состав и очень небольших и более крупных мелодических образований (что мы наблюдали в анализе) — это уже само по себе есть вид вариантности. Непрерывность мелодического течения вообще потенциально благоприятствует вариант-

ности. Мелодии явнее членившиеся, более откристиализованные, интонационно устойчивее и менее доступны свободно развертывающимся изменениям. Мелодии же текучего типа более пластичны, более склонны уступать изменениям⁴.

Роль отдельных элементов. В вариантных процессах складываются различные отношения между элементами, в частности между изменяемыми и сохраняемыми. То обновляется линия при выдерживании ритма (пример 65а), то, наоборот, один рисунок по-разному ритмизируется (пример 65б), то изменяются интервалы, но можно узнать те же тенденции линии (пример 65в):

65а (II, IV, VI, VIII) VII

65б (I) (IV) (V, VIII) (IX, X)

65в (II, VIII) (III, V, VII)

В этих случаях для осуществления вариантности достаточно было участия одного какого-либо элемента (только линия, или только ритм и т. д.). В других случаях они действуют совместно. В примере 61в метрическое смещение дополнено перестановкой двух последних звуков; пример 62б показывает, как в III варианте, в целом близком I, проникает «вершинное новообразование» II; вместе с мелодическим видоизменением заметно увеличилось (в такте 2 растянута «вставка», в такте 3 — интонация падающей терции), в свою очередь увеличение приводит к смещению «вставки» на полтакта.

В нашем анализе мы до сих пор мало касались гармонии. Ее изменения довольно значительны: в них есть одна черта, общая с другими элементами, — иррегулярность, иногда даже, как кажется, нечаянность в замене тех или иных деталей. Но в целом роль гармонических изменений менее специфична для данного типа вариантности, чем роль изменений мелодии, ритма, структуры⁵.

¹ О пластичности в русской народной песне см.: Мазель Л. Цуккерман и В. Указ. соч., с. 669.

² Тональные отношения во звуковых сочетаниях складываются сложностью сопоставлений. В них обращают на себя внимание для элементарных безтонных ступеней: E-dit — D-dit и F-dit — G-dit. Но Мусоргский, видимо, не желал слишком последовательной (регулярной) целостности в «разрыве» ее двуритмичным вторжением параллельного для почтовой интонации мотива — пестрой.

³ Анализ тонального плана «вставочной» опере «Хованщина» под редакцией Римского-Корсакова имеется в кн.: Протопопов Б. В. Вариации в русской классической опере, с. 96—97.

¹ Например, в V варианте предстает в увеличении всё, но 3-й такт остается исключенным.

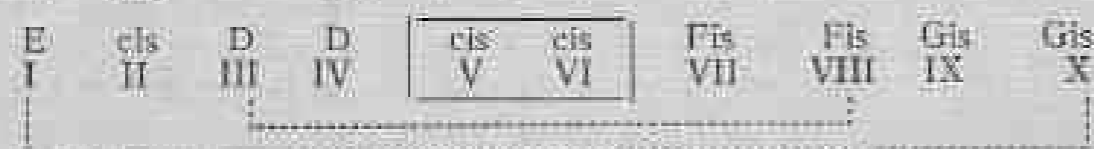
² Здесь уместно вспомнить, что Асафьев усматривал отличие варианта от орнаментальной вариации в растянутых и сгущенных мелодической линии (подразумевав, очевидно, изменения в высотном диапазоне и интервалах). Мы видим, что аналогичные явления действуют и в высотной и во временной областях, и в мелодической вертикали и в структурной горизонтали.

³ О характере двойной связи в русской народной песне см.: Мазель Л. Цуккерман и В. Указ. соч., с. 665.

На фоне общего гармонического родства между вариантами очень выделяются V—VI, связанные с диссонантным изображением колокольного звона. Все остальные аккорды «Рассвета» — трезвучия. Мусоргский с поразительной выдержкой ограничил себя трезвучиями, достигнув необыкновенной, почти аскетической чистоты колорита¹.

«Варианты благовеста» — единственные, где применено ладо-ступенное варьирование²: начальный звук истолкован (в отличие от прочих вариантов) — не как тоническая терция мажора, а как прима минора; соответственно изменилось и значение остальных звуков мелодии. Сделано это благодаря применению приема, близкого «инородной диатонике»: строго-диатоническая мелодия гармонируется последованием диссонансирующих аккордов³, заостряющих звучание и вместе с тем перестраивающих ладотональное восприятие мелодии; A-dur'ная (по аналогии с предшествующими проведениями) мелодия воспринимается во фригийском cis-moll.

В результате, эпизод звона, контрастируя гармонией, фактурой и общим густым, мрачно-торжественным колоритом со всем остальным (прозрачным и светло-лирическим), становится средней частью формы, ее центром. Тенденция к симметрии, которая была уже заметна в разобщенности или связности проведения (с. 101), становится еще несомненное. По обе стороны центра располагается равное число проведения (по четыре): по обе стороны складываются большетерцовые отношения, одно — по краям (E — G^{is}), другое вокруг центра (D — F^{is})⁴:



Так гармония принимает активное участие в обрисовке вариантной формы, свободной, но закономерной.

Выводы. Анализ «Рассвета» пришлось уделить немалое место, ибо вариантность проявилась здесь во множестве своих атрибутов, своих общих и частных черт. Она сказалась в текучести и иррегулярности, в обилии изменений отдельно взятого элемента и в окутывающей паутиной сети связей между элементами; обилие тонких внутренних перемен создает почву для внешне заметного разрастания музыкальной мысли, а нерегламентированность малых изменений возмещается организованностью на уровне большой формы. Изменения не только многочисленны, но и в высокой степени разнообразны: усечения и продолжения, смещения и слав-

¹ Единственное исключение, быть может случайное, — септаккорд на последней доле 7-го такта. Прелестное сочетание в тематических паузах хора — результат сочетания трезвучий с органичным пунктом.

² Термин, введенный Г. Д. Головинским в кн.: Камерные ансамбли Бородина. М., 1972, с. 275.

³ В большей частью — самых простых (наиболее обычны D₇).

⁴ Или дополняются отмеченные выше целотонные отношения.

ления, колорирование и внедрение нового — нелегко указать приемы, которые были бы здесь оставлены в стороне. Особенно же важно, что они близко родственны народно-песенным. Мусоргский, опираясь на песенную вариантность, усилил ее и, быть может, внес в соотношение куплетов ту интенсивность преобразований, которая характерна для внутрикуплетной народной вариантности. «Рассвет на Москве-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.

Отдельные стороны вариантности и их взаимодействие. Ознакомившись с анализом «Рассвета» мы можем более полно и отчетливо представить себе роль компонентов вариантности, в первую очередь мелодии и ритма.

Значение высотного и временного факторов для вариантности неодинаково. В некоторых слоях современной музыки наблюдается такая активизация ритмического начала, которая ставит на первое место подвижность ритма. Изменения длительностей и акцентуации при неприкосновенности высоты образуют особый вид вариантности, непохожий на разобранные до сих пор:

66 *Larghetto* Кодай. Хор «Вечерняя песня»

I  Ночь ма-ря на ста-слав-по-ле, был мой у-жин-кор на хле-ба.

II  Веч-ный стран-ник, веч-ный пут-ник, я у-стал от э-той жи-зни.

III  Под-ни-ма-лась з на-бо лу-на, раз-го-ня-я сум-рак но-чи.

65 *Moderato* Шостакович. 2-я соната для фортепиано

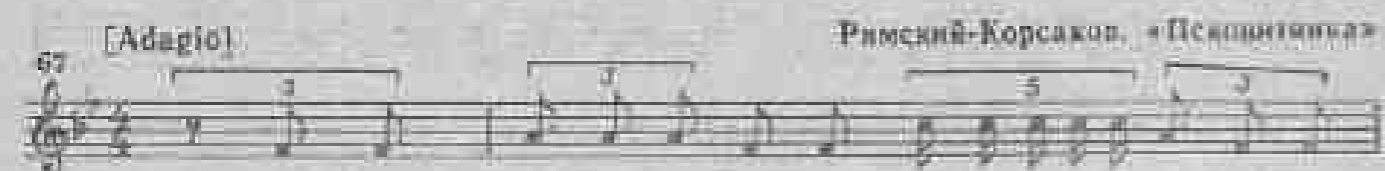




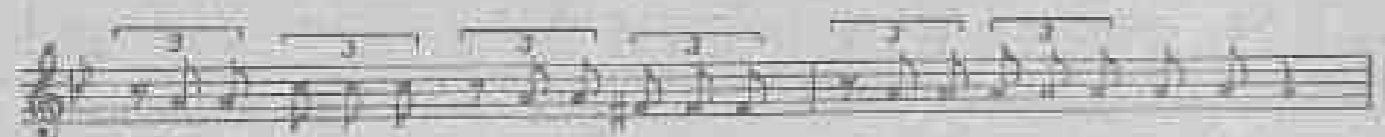
Все же в музыкальной практике вариантность применяется прежде всего как явление мелодическое. Поэтому единичные интервальные составы, в общем контуре мелодии следует считать главными, определяющими.

По своей целостности, по отсутствию ритмической дробности, по отдаленности от орнаментально-фигуративного типа мелодическая вариантность имеет подобие в области обычных вариаций — тип «новой мелодии». Но этот последний почти всегда контрастен теме, преобразования, создавшие его, носят более жесткий характер.

Наряду с общей конфигурацией существенно и сохранение или развитие отдельных типичных интонаций. Такое знание имеет, например, в ариозо Татьяны восходящий ход *gis—a—h—cis—dis* (см. пример 55), давший в начале и вновь появляющийся на словах «...девочки любовь», «Боже, стынет кровь», «В тот страшный час вы поступили...», «Зачем у Вас я на примете». Родство бывает и более обобщенным, основанным на менее фиксированных звукосочетаниях. В «Сказке про царевну Ладу» из «Песочницы» развивается интонационный тип довольно быстрой речитации на одном звуке с отклонениями от центра в обе стороны (преимущественно по терциям); при этом залогом разнообразия является интересная и весьма переменчивая гармония:

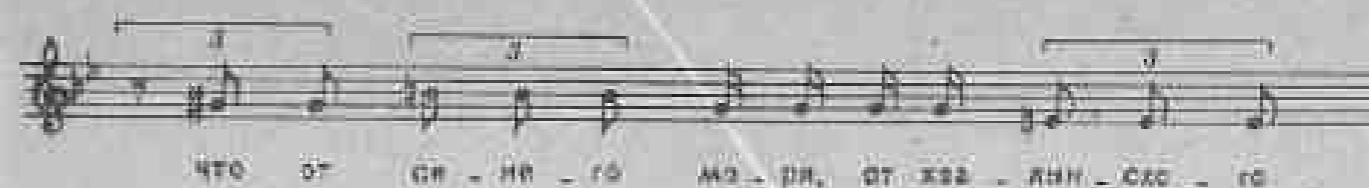


На - чк - на - ст. си - авт. - го при - го - во - ром - дель - ца - ко - вой,



ты - хам - по - ши - го - му, час - том при - че - го - му по - чи - на - ст. си - авт. - го,

¹ Можно встретить в народной песне с метрическим смещением и изменением длительности без высотных изменений. Но это, как правило, будет отклоняться лишь в мелодическом плане, вариантностью восприниматься, но не в мелодии в целом.



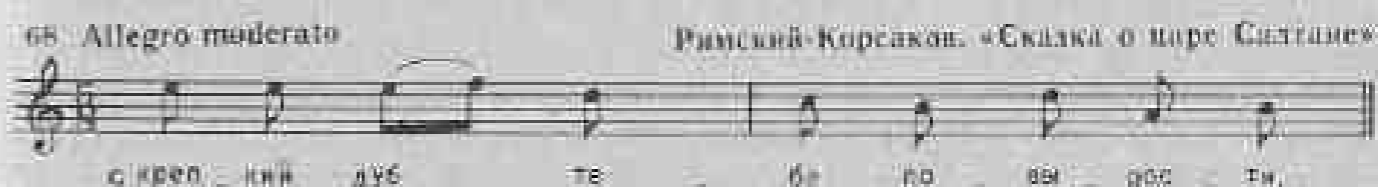
что ст. си - на - го мо - ра, от хва - лил - ся - го

Родство общего профиля может быть в то же время понято, как сохранение последовательности типичных, но модифицируемых интонаций (или интонационных типов).

О возможности видения новых интонаций упоминалось (концерт для фортепиано Шумана, «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского). Сошлемся еще на характерное для стиля Шостаковича возникновение новых «тем-эмбрионов»¹. Но тематическое обновление достижимо и за счет внутренних ресурсов — путем перестановки элементов, родственных друг другу. В романсе Чайковского «Ночь» op. 73 № 2 три тематических элемента формируют три вариантных куплета всякий раз по новому: а с, б с, в а, — в связи с эмоционально-динамическим их различием².

Наряду с вариантностью как метаморфозами одной темы существует и другой ее вид: сочетание родственных по отдельным признакам, но самостоятельных тем-мелодий³.

Таков, например, хор «С крепкий дуб тебе повзрости» из I действия «Сказки о царе Салтане». Там имеется пять песенных мелодий, в некоторых отношениях родственных (к этому мы вернемся), но в целом различных по рисунку⁴:



с креп - кий дуб те - бе по - взр - ост - ти,



Вы - шл - еб - лок - вы - не - стое - у - мом.

¹ Бобровский В. Указ. соч., с. 385.

² В статье Б. Сосновцева соотношение куплетов трактуется несколько иначе. И. Лазаренко указывает на взаимоотношения родственных фраз в песнях Шуберта (цит. статья, с. 45), а В. Бобровский говорит о свободных наменениях в порядке следования тематических элементов у Шостаковича (цит. статья, с. 384).

³ По мнению Вл. Протопопова «понятие о вариантных формах может быть распространено на музыкальные произведения (или их самостоятельные части), где разные темы основываются на одном и том же тематическом зарье (см. в кн. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме, с. 32).

⁴ Этот образ интересен и по четкому выделению функций в вариантах — от вступительной, через экспозиционную, переходную, серединную, репризную к заключительной.

В по-ру-бр-ма с-ке-ни-ти-ся.

Взять из-за-мо-ра-хо-за-н-шу.

До-ста-лет-те-бе-про-зар-ста-д-те.

С объединяющим действием ритма мы уже встречались. Сохранность ритмики колеблется в не очень широких пределах — от точного выдерживания всего метроритмического рисунка до отдельных отклонений, не препятствующих осознанию общего родства вариантов; основа ритма (где-то растянутая или орнаментированная, где-то сжатая) все же остается. В частности, сохраняется преимущественный круг длительностей, в вокальной музыке одиночно ритмизируются стихотворные строфы, на аналогичных местах остаются распевы¹.

Выдерживание ритмики свойственно, как мы знаем, некоторым типам свободных вариаций нового времени (с. 87). Но основания для этого во многом различны. В свободных вариациях стабилизация ритма — прежде всего противовес гармонической неограниченности средств и их сложности, упрощающий и облегчающий восприятие фактор. В вариантности ритмическая общность противопоставлена изменению мелодического профиля, а в гармонии — тем ее сдвигам, которые вытекают либо из образной нюансировки, либо из перемены функции в форме (экспозиционный вариант превращается в продолжающий или серединный и т. д.). Принцип удержанно-ритмического фона имеет широкое значение в различных областях, позволяя осуществлять большие перемены как в мелодии, так и в гармонии².

Покажем несколько случаев совместного действия компонентов в уже упоминавшихся образцах. В среднем эпизоде «Рассказа Франчески» мелодический рисунок, гармония и тембр изменяются то частично, то существенно при строгом выдерживании ритма, в значительной мере — фактуры и некоторых характеристических интонаций. В арии Готфрида объединяющая роль принадлежит — кроме ритмического рисунка и отмеченной интонации — также трехтактовой структуре, которая выдерживается даже и полусекундных фразах («...и мог бы в обществе принести вам соблазнительную честь»). В хорсе из «Сказки о царь Салтане» сквозное значение имеют характерная трактовка амплитудности с отчетливым подразделением тактов на 2+3 доли, расположение более крупных распевов на

¹ См.: Лаврентьева И. Указ. соч., с. 69—70.

² Помимо вариантности и нового свободного варьирования можно сослаться на продолжающий тип разветвления в серединках, вторых частях двухчастных форм и иных продолжающих частях, где нередко выдерживается ритмический рисунок основной части.

строго определенном месте (3-я — 4-я доли в нечетных тактах), повторения звука в началах мотивов и структура периодичности (2+2+2 т.) с объединяющим критерием «Дай то, боже». Как видно, объединяющие средства здесь многочисленнее, и это связано с необходимостью создать противовес довольно большой самостоятельности тем-мелодий.

Как и вариационная форма вообще, вариантная форма в последовательности своих проведенных обнаруживает связи с другими формами. Благоприятную почву для этого создает свобода изменений, точнее — различие степеней сходства и несходства. Наблюдается разнообразие параллельно существующих форм, то сопутствующих вариантности, то даже господствующих над ней. Не останавливаясь здесь подробно на данном вопросе, напомним сказанное о вариантных серединках и репризах, как предпосылках для образования двухчастных, трехчастных и даже рядообразных форм¹.

Напомним также о чертах трехчастности в форме «Рассвета на Москве-реке». И, наконец, укажем на возможность группировки вариантов: как и в вариационной форме классических типов такие местные объединения укрупняют и упрощают форму².

Гибкость вариантной формы находит свое выражение в многообразии ее проявлений. Можно сказать, что вариантная форма не может не быть вариантна сама по себе.

§ 7. ЖАНРОВО-ХАРАКТЕРНЫЕ ВАРИАЦИИ

Вопрос о вариациях этого рода нам пришлось затрагивать уже дважды. Как мы видели, стремление придать вариации выразительную конкретность или черты определенного жанра наблюдается издавна. Проследив эту тенденцию в области старинной музыки, обратимся теперь к более поздним эпохам.

Соотношение «свободы» и «характерности». Общее понятие «характерности» вариаций в его соотношении с понятием «свободы» было в основном изложено в начале раздела, посвященного свободным вариациям. Категории «строго-свободно» и «обобщенно-характерно» принципиально не совпадают. Первая из них отвечает на вопрос о степени сохранности темы, особенно ее конструкции, тогда как вторая указывает на цель, задачу варьирования и общий облик вариаций.

¹ Систематика форм, сосуществующих с вариантностью, дана в шп. статье И. Лаврентьевой (с. 60—61). Особо отметим важное положение: при небольшом числе куплетов «возникает не просто общее подобие каких-то иных (двухчастных, трехчастных и прочих) форм, а прямое сходство с ними...»

² Это происходит, например, в эпизоде из «Рассказа Франчески», где делить периодичностей складываются первично в группы:

$$1) \text{ AB} \leftarrow \text{C} \rightarrow, \quad 2) \text{ DE} \quad 3) \text{ FG} \quad 4) \text{ C}_1 \text{ H}$$

(переходная часть)

Тональный план позволяет сомкнуть первые две группы в одну большую (Es-dur — c-moll — As-dur). Если при этом учесть тематическое тождество 3-й и 8-й периодичностей (C и C₁), а также родство C₁ и H, то все формы обобщаются с репризной двухчастностью.

Таким образом, эти понятия принадлежат к различным плоскостям и поэтому могут по-разному соотноситься друг с другом. Характерные вариации могут вполне мириться со строгостью (напомним о программных вариациях Польшетти, где даже число вариаций связано с определенным замыслом¹; строгой вариацией является, например, «вихревой марш» 10-го «Симфонического этюда» Шумана).

Достигать характерности и жанровости, не жертвуя строгостью, вполне возможно: ведь создание таких черт происходит более всего за счет ритма и фактуры (как и при трансформациях в симфонических поэмах), то есть при помощи средств, не входящих в общескрепляющий комплекс строгих вариаций².

Если строгие вариации могут быть характерными, то, с другой стороны, свободные вариации (хотя и несколько реже) могут иметь обобщенный облик. Таковы, например, 7-я и 9-я из «Вариаций на польскую народную тему» Шимановского, 6-я, 9-я, 15-я из «Рассудки на тему Паганини» Рахманинова. Свобода формы и отступления от тематизма легко уживаются, в частности, с фигуративным складом вариаций.

Вместе с тем нужно признать, что в распоряжении свободных вариаций имеется особенно большой выбор средств и возможностей для достижения характерности и жанровости.

Различия «характерности» и «жанровости». Понятия «характерности» и «жанровости» не следует рассматривать как вполне синонимические. Первое из них шире, второе входит в него как особая конкретизированный его вид. Под характерностью мы подразумеваем отчетливо выраженный отпечаток индивидуальной экспрессии, выделяющий данную вариацию из общей среды. Чтоб создать такой облик, не обязательно воспроизводить комбинацию выразительных средств, присущую тому или иному жанру. 6-й «Симфонический этюд» («*Agitato, con gran forza*» — «С большой отвагой») безусловно обладает своим ярким лицом — остротой и бурной стремительностью; но было бы натяжкой на основании пунктирного ритма считать этот этюд разновидностью марша. Очень выразительна 1-я вариация на вторую тему в «Симфонических вариациях» Франка (цифра 6, *dolce espressivo*), построенная на переключениях лирических интонаций в оркестре и фортепиано; но это еще не дает нам права назвать ее дуэтом вокального типа или же *Lamento*. Много характерных вариаций без вполне определенной жанровой принадлежности в финале 4-й симфонии Брамса. Во всех этих случаях мы можем сказать, что композитор придает вариации индивидуальное лицо, свободно сплетая и обобщая выразительные средства, выработанные в тех или иных жанрах.

В других же случаях композитор обращается к исторически сложившимся типам музыки, до известной степени подчиняясь им. Именно в этих случаях речь должна идти о жанровом варьировании.

Фантазия композитора при варьировании не абстрактна. Она — то более, то менее непосредственно — опирается на выкристаллизовавшиеся в музыке типы образов и комплексы средств; поэтому она так часто устремляется в сторону конкретных жанров. Велико стимулирующее значение жанров для направленности композиторского воображения, для придания выразительной законченности отдельным вариациям и для создания сильных контрастов между ними. У венских классиков чаще встречается вкрапление отдельных жанровых вариаций; в финале 3-й симфонии Бетховена, где сама тема есть контрданс, мы находим несколько таких моментов: «венгерский марш», хорал (вторая часть вариации — широкая «кантилена вздохов»), гимн. На протяжении XIX века жанровость возрастала и иногда охватывала все или почти все вариации (типичный пример — op. 19 № 6 Чайковского, где можно услышать романс, ноктюрн, серенаду, несколько скерцо, мазурку и хорал).

Типичные для вариаций жанры. Укажем на жанры, оказавшиеся особенно излюбленными. Мы уже знакомы с такими «внутривариационными жанрами», как *Adagio* и *Minore*; они дают наиболее характерные результаты, советуясь вместе (например, в op. 44 и op. 121а Бетховена).

При выборе жанра очень важна выпуклость его черт как импульса для варьирования. Чем рельефнее облик жанра, тем благодарнее этот жанр. Отсюда, например, малопонятная на первый взгляд распространенность в вариациях вихревого марша — резко очерченного жанрового комплекса (траурный марш наделен определяющими признаками вдвойне: как марш вообще и как специальный его вид). Напомним 12-ю сонату и Вариации op. 34 Бетховена, *Andante* с вариациями для двух роялей Шумана, Балладу Грига, «Парафразы» композиторов-куцкистов, концерт Скрябина, 8-ю из Вариаций Шимановского, II часть 1-го фортепианного концерта Кабалевского.

Другой пример — комплекс скерцозности, также очень характерный, острый и потому сильно распространенный в вариациях³. Несколько позднее возник комплекс ноктюрна — один из наиболее «представительных» в лирической сфере (см., например, Дядю «Вариации на тему М. П. Глинки» — № 4; Глазунов, Тема с вариациями, op. 72 — № 14 и 6-я симфония — № 5; Рахманинов, «Вариации на тему Шопена» — № 6).

Наряду с ориентацией на несколько излюбленных жанров существовали, конечно, и тенденции к воссозданию каких-либо менее распространенных типов или же к приданию им особенного

¹ У Шопена в «Блистательных вариациях на тему рондо из оперы «Любовь и Героизм» op. 19 имеются даже пол-скерцо, 2-я вариация с острой остинатной фигурой и 4-я, финальная, тапированно-монотонического характера.

¹ Их количество — 23 отвечало возрасту лица, которому было посвящено произведение.

² При этом, правда, веревка изменяется в темп; но она — не самое необходимое звено комплекса.

оттенка. Эти тенденции можно подметить уже у Бетховена. 10-ю из вариаций на тему Сальери он написал, как австрийскую разновидность раннего вальса (*Alla Austriaca*), а в 7-й вариации из Трио op. 11, сочиненного в 1798 году, трудно не расслышать отзвуки сурово-героических песен революции (особенно в заключительных четырех тактах):

7-я вар.
Миноры
Самое плохое

Бетховен. Трио op. 11

Особый род жанровых вариаций составляют стилизации. Они могут быть направлены на возрождение какого-либо старинного жанра (например 22-я вариация Брамса на тему Генделя — «Musette») или на следование стилю определенного композитора («Алла Schumann» в op. 19 Чайковского) или даже на подражание одной какой-либо теме (упоминавшаяся ария Лепорелло в «33 вариациях» Бетховена).

В произведениях, написанных на народные темы, можно встретиться с интересным явлением жанровой трансформации, состоящей в пределах данной национальной культуры: народный жанр темы превращается в иной, народный же жанр. Брамс в op. 21 № 2 трансформирует венгерскую песню (в семидольном размере) в финальный стремительный чардаш (фришку), в то же время пе-

кусно следуя за очертаниями темы. Лядов в «Вариациях на народную польскую тему» превращает тему мажорной мазурки сперва в другую разновидность того же жанра (минорная мазурка 8-й вариации), а затем, более радикально, в краковяк (10-я вариация).

Опасности жанрового варьирования. Современный подход. Стимулирующее влияние жанров имеет оборотную сторону. Переделка любой темы по типу одного из «ходоных» жанров представляет собой очень нетрудную операцию: каждый музыкант в состоянии «сделать» из темы марш, хорал, вальс и т. д. посредством минимальных перемен в ритмическом рисунке, фактуре и темпе¹. С этим связано известное вырождение жанрового варьирования: к концу XIX века композиторы с небогатой фантазией стали превращать его в путь наименьшего сопротивления, в штамп. Поэтому в творчестве крупных композиторов XX века заметно некоторое охлаждение к такой трансформации, которая направлена на прямое воспроизведение широко распространенных жанров. Но это не равносильно отрицанию жанрового варьирования в более широком смысле. Уложенье многих явлений действительности и их образного отражения в искусстве не могло не сказаться и в данной сфере. Жанр влияет на вариацию не всем комплексом своих средств, а какой-то их стороной, то есть частично. В других случаях, наоборот, на вариацию воздействует не один какой-либо обособленный жанр, а их сплетение. Вариация, таким образом, отражает иногда нечто меньшее, а иногда — нечто большее, чем данный жанр. Это можно проследить, например, в творчестве Шостаковича на претворении черт марша, танца (польки, вальса, галоп), пасторали как в отдельных их чертах, так и в разнообразных сплетениях. Вместе с тем встречается и более «чистое» применение жанра, что можно отнести, например, к драматическому речитативу.

Говорить об исчезновении жанрового варьирования, таким образом, нет оснований. Залогом этого является существование и дальнейшее развитие самих музыкальных жанров.

§ 8. ВАРИАЦИИ НА ВЫДЕРЖАННЫЙ БАС

Рассматривая в § 3 старинные вариации, мы временно оставили в стороне один из самых важных видов — вариации на выдержанный бас (*basso ostinato*) в силу их специфичности, требующей отдельного изучения. Этот тип вариаций, подготовленный еще в средневековой музыке, достиг расцвета в XVII—XVIII веках, после чего сошел со сцены, вновь возродившись в наше время. Предшественником остинатного баса был *cantus firmus* — выдержанная тема, которая противопоставлялась течению контрапунктирующих голосов. В свою очередь *cantus firmus* (как известно,

¹ Вспомним о старинной «редукции» при переделке одного танцевального жанра в другой элементарными средствами.

часто заимствованный из народных мелодий) был, возможно, связан с куплетностью народной песни¹.

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 выработываться, или поиски устойчивой опоры; поэтому должен был особенно цениться столь простой и сильный объединяющий принцип. Вместе с тем принцип этот необычайно гибок, ибо дает возможность строить форму любого масштаба.

Художественные возможности *basso ostinato*. Значение *basso ostinato* связано и с более важными причинами. Его конструктивные предпосылки позволяют воплощать глубокое содержание. Здесь необходимо прежде всего упомянуть о принципе «одновременного контраста»². Музыкальные образы той поры значительно больше связаны с длительно состояниями, чем с активно развертывающимися процессами, значительно чаще воплощают мысль и переживание, нежели действие. В этих условиях роль контраста, данного во времени, и последования, не так велика, как, например, в музыке венского классицизма. Потребность в контрасте удовлетворяется иными путями, в частности посредством противопоставлений не по горизонтали, а по вертикали, что и происходит чрезвычайно рельефно в данном типе вариаций. Такое отнесение контраста «вглубь» как нельзя более отвечает типам содержания, где борения, конфликты носят внутренне-психологический характер.

Если на первых порах поиски опоры в формообразовании, вероятно, были главной причиной обращения к *basso ostinato*, то в дальнейшем художественное значение таких вариаций постепенно расширялось: все более осознавались и реализовались их выразительные возможности, их соответствие духу искусства этой эпохи, некоторым сторонам мироощущения людей того времени, их духовному складу.

В вариациях на выдержанный бас отразились существенные черты художественного стиля, именуемого «барокко» и проявившего себя в различных искусствах. Эти черты — возвышенность содержания, часто воплощаемая грандиозностью форм. Объективное начало главенствует, но это не исключает насыщенной экспрес-

¹ Остинатность связана с куплетностью народной песни и возникла, вероятно, как своеобразная ее переделка при повторении остинатной мелодии *serena litta in* (Протоколы Вс. История полифонии, Западно-европейская классика, М., 1965, с. 21).

² Есть сведения о том, что в датской народной-театральной музыке при *basso ostinato* был нанесен ударный темп. Коппел В. Этюды о зарубежной музыке, М., 1968, с. 60.

³ Термин, предложенный Т. Н. Ляевой для обозначения психологического конфликта в музыке одновременно и напряженной и сдержанной.

сии, доходящей до трагизма. Связанные с этим стилем старинные вариации на *basso ostinato* дают возможность запечатлеть образы величия в двух противоположных и друг друга дополняющих аспектах. Величие может быть выражено через лаконизм (краткая тема баса), но величие может быть воплощено как большое, иногда — гигантское эдано, впечатляющее своими размерами и своей цельностью (совокупность вариаций).

Вопрос о художественном воздействии *basso ostinato*, о его основах очень важен. Отчего мы не утрачиваем интерес к музыке — несмотря на неизменность (или малую изменчивость) баса, равнодлительность и структурное тождество построений, сохранение гармонической основы, иногда — очень большое число проведений, наконец — лишенный большой амплитуды динамический профиль — и после завершения каждого из проведений с новым вниманием прислушиваемся к несомкнувшим напоминаниям все о той же теме?

Этот «секрет» не сводим к безостановочному обновлению ткани. Он заключается и в том, что «бесконечная» цепь басов гармонирует с духом повествовательности, с рассредоточенной ровностью этой музыки. Остинатный бас действует сочетанием собственной, интритематической размерности¹ с постоянством возвратов. В этом сочетании есть нечто «завораживающее» действующее на слушателя. Но художественный эффект старинного *basso ostinato* в его наиболее крупных образцах нельзя понять, не приняв во внимание тонкость творцов и слушателей того времени, их особую настроенность — способность проникаться равноторжественным состоянием, не требующим ни резких изменений, ни конфликтов в развитии, ни передышек (подобных цезурам в циклической форме). Состояние это может длиться неопределенно долго (в принципе — «нескончаемо»), и поэтому каждый новый возврат темы воспринимается, как нечто необходимое, подобное маятнику, отсчитывающему без спешки и промедления время, как ступенька на длительном, но не тягостном пути. Столь важная черта этого искусства как строгость и находит свое важнейшее выражение в неуклонности возвратов; многочисленность же их помогает реализовать другую важнейшую черту — монументальность.

Итак, внешне — перед нами тон спокойного повествования, тогда как внутренне налицо глубокая погруженность в некоторое, более или менее длительно, образно многозначительное состояние.

Все сказанное не в равной мере относится к любым примерам остинатности — к Пассакалье *c-moll* Баха и к рядовой небольшой чаконе. В этом последнем случае факторы единства и обновления ткани выходят на первый план. Все же какая-то степень многозначительности, нечто от эпитетности сохраняется и в большинстве скромных образцов.

¹ Прежде всего — в ритме и в медленном темпе.

Далеко не одинакова и степень внутренней напряженности, присущей «одновременному контрасту». Поэтому важно подчеркнуть, что высокохудожественные образцы *basso ostinato* создавались не только на основе большого динамизма, но и всегда даже в условиях очевидной статичности. Качества музыки, которые мы только что описали, не исчезают и за пределами драматизма, и при весьма пологом динамическом профиле, при экспрессии величавого покоя.

Структура «серии дополнений». Принцип «выдержки». Крупный образец этого рода можно видеть, например, в *Chaconne* из оперы Люлли «Роланд»¹, написанной в 1685 году (год рождения автора Скрипичной чаконны *F*-*mol*, которую Люлли кое в чем предвосхищает):

11-е проведение
[Maestoso]

Люлли. Чакона из оперы «Роланд»

В ее 31 проведении (248 тактов) бесконечны «окончания», причем завершения не только не вуальруются, но подчеркиваются заключительными трелями в кадансах. Происходит длительная и равномерная смена импульсов — исчерпаний — новых импульсов и т. д. Это — как бы многозвенная серия дополнений, в

¹ См.: Шеринг А. Указ. соч., № 233.

принципе равновеликих теме, их продолжительное наложение друг на друга. Черта эта, вообще свойственная вариационной форме, в произведениях такого типа ощущается особенно реально.

Открывается словно уходящая вдаль по прямой афилада построений подобных, но не тождественных. Равномерная «нескончаемость» ее так же мало раздражает или притупляет внимание как аналогичные явления в архитектуре или же длительное повторение фигуры танца (каковым и является *Chaconne*). Здесь действует особый эстетический принцип «выдержки», гармонирующий с общим духом искусства эпохи. Это — по своему художественно-оправданный принцип, весьма отличный от тех, которые создают форму напряженного характера, и объясняющий, отчего такая крупная форма «не приедается» слушателю, не кажется лишней интереса¹.

Может возникнуть вопрос — отчего мы можем характеризовать выразительные возможности вариаций на выдержанный бас с большей определенностью, чем в отношении других вариационных типов? Причина в том, что данный тип отличается особой «жесткостью» условий, оставляющей меньше свободы действий для композитора. Поэтому выразительные возможности менее широки, но зато более отчетливы, более характерны².

Общие особенности варьирования *basso ostinato*. Переходя к конструктивной стороне, отметим, что вариации на остинатный голос представляют — благодаря фактурному разделению — особо наглядный образец сочетания повторности с обновлением в том плане, какой свойствен вариационной форме: их совмещение в одновременности. Каждое проведение означает и возврат старого (более очевидный, чем в неостинатных вариациях) и появление нового. Таким образом, остинатные вариации демонстрируют «в чистом виде» основу вариационной формы.

С другой стороны, само понятие «варьирование темы» как выдержанного голоса, имеет не тот смысл, что в неостинатных типах. Поскольку тема здесь одноголосна, постольку варьирование ее означало бы — в тесном смысле слова — изменение самого остинато, чего либо нет вовсе или что встречается лишь как вспомогательный прием. Поэтому с узкой точки зрения налицо не варьирование темы, а «вариации над темой»³, или относительно свободное развертывание многоголосной ткани, конструктивно организуемое повторностью темы.

Однако с более широкой точки зрения следует видеть в *basso ostinato* не только мелодический голос, но и определенные основы гармонии, а также метроритма. Вариации же представля-

¹ Многозначностьведений (например, в скрипичной пассакалье из 16-й сонаты Бюхера — 64 вариации), очевидно, не смущала современников.

² Напоминаем о принципе обратной пропорциональности между характерностью данного средства и кругом его применения (см.: Мазель Л., Цукерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 182—183).

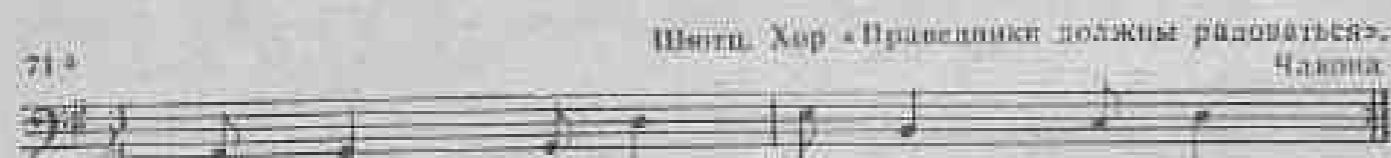
³ Так же как при *organo ostinato* — «вариация под темой».

ют фактурное восполнение реально данного голоса на предложенной им гармонико-метрической основе.

Свойства темы. Обратимся к свойствам темы. Некоторые из них уже упоминались в § 2: преимущественная сжатость, благоприятствующая непрерывности варьирования; принадлежность главным образом к обобщенному типу; постепенный отход в процессе варьирования на задний план по сравнению с развивающейся тканью.

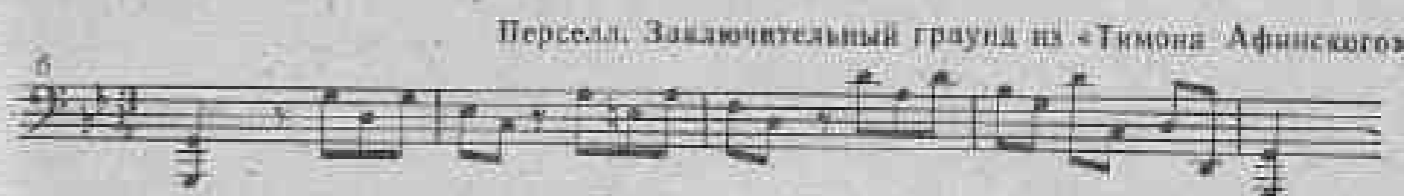
Очень многие темы представляют собой краткие (чаще всего — 2 или 4 такта) простейшие мелодические формулы с минимумом характерности или вовсе без таковой, например, в виде ритмически ровного нисходящего мажорного тетра хорда (Монтеверди. Заключительный дуэт из «Коронации Поппея») или фригийского тетра хорда (Бибер. Пассакалья из 16-й сонаты; Пахельбель. Чакона f-moll) или восходящего пента хорда с очень небольшой ритмизацией (Пахельбель. «Дорийская чакона» d-moll)¹. Не следует расценивать отрицательно такие случаи — чем проще ости нато, тем больше простора предоставляется фантазии композитора; значение верхних голосов при этом выступает особенно рельефно.

Имеется, с другой стороны, немало тем, сочетающих краткость с выразительностью, основанных на интонациях лапидарных, врезающихся в слух (нередко при содействии ямбическо го ритма $\text{♩} | \text{♩} | \text{♩}$); старые мастера умели придавать много значительность таким формулам:



¹ Образец предельного лапидаризма — пьеса Берли «The Bell» («Колокола»), где ости нато состоит из двух звуков C-D и ритме $\text{♩} | \text{♩}$. Зато число проводя щих приближается к 150.

Не столь распространены длинные basso ostinato, иногда напомиающие развернутые темы фуг. К их числу можно отнести и тему Пассакалья e-moll Баха, которая имеет черты вопросо-ответного периода одного строения. Чаще других применял такие басы Перселл:



Минорные темы встречаются чаще мажорных, что связано с типическим содержанием ости натных вариаций. Кроме того, темы, более характерные, получают в миноре больше возможностей в виде острых, напряженных интервалов (ум. 7, ум. 4), в опоре на звуки VII и VI ступеней, что также сближает их с темами фуг. Мажорные темы более обычны у Генделя — опять-таки в связи с типичными для его творчества образами.

В смысле завершенности темы можно разделить на замкнутые, устойчивые и незамкнутые, «открытые», заканчивающиеся на звуке D. Второй тип встречается чаще, его преимущество — в непрерывности движения от одного проведения к другому, что ведет к общей слитности вариаций¹. Образуется систематическая двойная связь, поскольку начало нового проведения с тоники служит разрешением концу предыдущего, и возникают вторгающиеся каденции. Зато устойчивость окончания (как в Пассакалье e-moll Баха) особенно способствует впечатлению величия, торжественности².

Строение тем обычно квадратно (4 такта, 8 тактов). Как одно из исключений приведем пяти тактовую тему ости натного баса из «Alexanderfest» Генделя:

¹ В этом одна из причин распространенности ниспадающих от I к V ступе ни тем.

² Встречаются и промежуточные случаи, где общая метрическая структура ямбична и приводит к замыкающей тонике на сильной доле. Но на этой же доле вступает новая фактура, иногда хорейский элемент и завершаясь доминантой на слабой доле. Здесь двойная связь нарушена еще сильнее:



Гендель. Оstinатный бас из "Alexanderfest"



В метрическом отношении особенно выделяется упомянутый рисунок $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{4}$. Присущие ему ямбические импульсы как бы движут бас изнутри, сочетая мерность и сдержанный, но неуклонный напор. Это обстоятельство сближает basso ostinato с полифоническими темами иного рода, которым ямбические стопы сообщают внутреннюю поступательность¹.

Полифоническая природа тем сказывается иногда в усложнении нисходящего хроматического хода его включением в скрыто-двухголосную мелодию:

Перселл. Куплет из «Оды св. Цецилии»



Двухголосие может оказаться и реальным, если остинатный бас проводится с более или менее выдержанным противосложением:



Существует и противоположный — гомофонный тип остинатного баса, культивированный английскими верджиналистами. В пьесе Берда «Ирландский марш» это последовательность T—S—T—D, повторенная 22 раза, а в пьесе «Труба» фигурационное варьирование сопоставляется с отавуками. Стоишь в виде ритмизованного кантового органного пункта. В таких случаях можно говорить об остинатной гармонии в определенном фактурном выражении.

Положение темы при варьировании. Переходя от темы к процессам варьирования, выясним сперва, в какой мере ими затрагивается сама тема. Хотя неизменность баса и есть коренное для данной формы условие, но нельзя представлять себе бас, как нечто неподвижное. Даже повторяясь в точности, он испытывает воздействие со стороны верхних голосов (хотя и меньшее, чем *organo ostinato*). Однако не всегда есть необходимость

строго соблюдать основной принцип; иногда оказывается достаточным проводить тему ивственно, но с теми или иными изменениями, вызванными либо вертикалью (координация с общей звуковой тканью), либо горизонталью (соображения развития). Чаще, чем в других разновидностях, это наблюдается в чаконах. Так, в Чакоме e-ной Букстехуде основной ритм темы сперва варьируется, а затем заменяется новым ритмом с паузами на сильных

долях: $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ и т. д. В Пассакалье Баха ости-

натный бас по временам отказывается от роли бесстрастного регулятора и включается в гущу событий; в результате лишь чуть более половины проведенной точки. Бас участвует в полифонической переключке, втягивается в общее движение ткани, подчиняется ритму верхних голосов; все более активизируется ямбически, переключивается в вышележащие голоса, на время исчезает, полностью растворяясь в фигурациях и торжественно возвращается.

Все эти изменения происходили без нарушения тональности. Встречаются, вместе с тем, и транспозиции. В Пассакалье Букстехуде тема проходит в d-moll — F-dur — a-moll — d-moll¹. В Adagio из Клавирного концерта Баха d-moll план такой: T—D—S—T (g-moll — d-moll — e-moll — g-moll).

Укрупнение формы. Если отдельно взятое проведение баса есть «кирпич», то их совокупность образует «фундамент здания». Поэтому очень существенно создание более крупных, чем тема, построений, что необходимо из-за малых (в большинстве) размеров темы и возможно благодаря связанному характеру варьирования.

На «низшем» уровне формы укрупнение достигается сочетанием повторности вариаций с их видоизменением по типу $aaab...$ или $aa'bb'$..., что близко к паре периодичностей. С принципом «сперва повторить, затем обновить», имеющим пародные корни, мы уже встречались; здесь укажем на чаконь Люлли из «Роланда», Шютца², Граунд Перселла из «Тимона Афинского».

Вновь вводимые элементы используются, как правило, бережно — их редко «бросают», а чаще подвергают субварьированию или возвращаются к ним по прошествии некоторого времени. В первом случае образуются группы, то совсем малые, то более крупные, во втором возникают арки. В обоих случаях более полно используется сравнительно небольшой круг средств.

Приемы образования групп разнообразны и не сводятся к субварьированию. Среди них — мелодические закономерности: образование единой волны или единого поступательного движения; возможны и более сложные закономерности; в Пассакалье Баха

¹ См.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 170—171. Но в темах прелюдий и фуг преобладают более активные стопы, в них на первом плане не размерность, а устремленность.

¹ Еще более развиты транспозиции в хоровой чаконе из кантаты № 150 Баха (см.: Протополов В. Вариационные процессы в музыкальной форме, с. 14).

² Riemann H. Musikgeschichte in Beispielen, № 94.

6-я вариация восходит, 7-я — нисходит, а 8-я благодаря встречному движению синтезирует их. Едва ли не большую роль играет общность ритма и, шире, моторики. Многое зависит и от «поведения» темы: точное или варьированное ее проведение, уход из нижнего голоса и возврат к норме, обособление или координирование с характером движения верхних голосов — все это способствует формированию групп.

Касаясь арок, отметим не только прямое субварьирование на расстоянии, но и более обобщенные связи — возврат к уже имевшемуся типу движения (равномерно-непрерывному или с остинатной фигурой), к уже ранее данному типу изложения (имитационному или фигурационному и т. д.).

В случае смены тональностей они участвуют в формообразовании. Модуляционный план упомянутой Пассакальи Букстехуде симметричен, и закономерность его оттенена одинаковым и несколько необычным числом проведенний — по семи в каждой из тональностей.

Исчезновение и возврат *basso ostinato* влияют не только на образование групп, но и на общую форму. В Пассакалье Баха бас сохраняется на месте в первых 10 проведенниях, норма нарушена в следующих 5 проведенниях и восстановлена в последних 5. Образуется своего рода «отклонение в третьей четверти», выдержанное в точных пропорциях¹. Подлинную тематическую репризность можно видеть в Скрипичной чаконе Баха.

Попеременное появление и исчезновение остинатного баса используется не только в чисто-вариационной форме. В нем заключена рондообразность, что можно видеть в *Chaconne d-moll* Луи Куперена, где куплеты отступают от остинато, а рефрены восстанавливают его².

Функции в форме. Принципиальное равноправие отдельных вариаций в общей цепи не благоприятствует их индивидуализации в форме, нивелируя их функции. Но в выдающихся образцах функциональная дифференциация все же налична. В Чакоме Баха можно различить вариации с различной функциональной нагруженностью: вступительная функция (такты 89—92), импульс для последующего (149—152), переходная функция (209—216), «прослойка» или «средостение» между вариациями, которые не должны соприкасаться (121—124), окрашения в однородный характер движения (57—60, 77—84). Такая дифференциация вносит в форму элемент рельефа, предохраняет от «одноплоскостности».

Особенности полифонии. Одно из главных проявлений полифоничности — известная конструктивная автономия верхних голосов по отношению к басу. Группировка приводит к тому, что число

¹ Возврат *basso ostinato* в 16—20-м проведенниях подчеркивает и четкими чертами репризность. Сравните «вдох» 16-го и первых двух проведенний, ритм 18-го и 3—5-го, внутриарочный оптический прием 19—20-го и 6—8-го проведенний.

² См. Розенлоф Э. Новые собрания произведений старо-классических мастеров, тетрадь II. М., 1926.

вариаций (то есть число относительно изложенных частей) часто оказывается меньшим, чем число проведенний темы. В малом же масштабе наблюдается несовпадение гравей между соседними вариациями, с одной стороны, и проведениями темы, с другой стороны.

Полифоническая ткань верхних голосов использует приемы, обычные для такого рода изложения. Таковы — дополняющая ритмика, поддерживающая относительную ровность, непрерывность движения; несовпадение местных вершин; имитационность то строгая, то свободная; иногда — введение канонов (упомянутый дуэт Монтеверди из «Коровации Полиен»¹), более или менее контрастное немитационное контрапунктирование; вертикальные перестановки в верхних голосах. Встречается самостоятельность голосоведения, приводящая к диссонирующим сочетаниям, в частности — переченьям, например, в Граунде Перселла из «Тимоха Афинского»².

Более сложный по своей внутренней закономерности образец — «Стецификс» из Мессы h-moll Баха, где также имеются переченья и другие гармонические столкновения. В их основе лежит полифония метра (стон). У флейт мы слышим хорейские интонации

типа $\underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$; у струнных — типичные для чакон ям-

бические импульсы $\underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$; в хоре же преобладают интона-

ции анапеста. Эти три слоя, таким образом, в известной мере самостоятельны, и потому оправданы гармонические столкновения; они не возникают, как правило, внутри одного слоя, а между ними.

77 Такты 24-25
Орк.

И. С. Бах, Crucifixus

Стр.

Хор

Монтанно

¹ См. Иванов-Боревский М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2, № 32.

² См. полный пример в кн.: Друскин М. Клавирная музыка, с. 124.

Такты 21-32
Фл.

Стр.

Хор

Контрабас

Остинатному басу может противостоять не только полифоническая, но и гомофонная ткань, как фигурационная, так и аккордовая. Видимо, это особенно относится к вокальным образцам (Кавалли. Заклинание из оперы «Дидона»; Перселл. Ария из оперы «Дидона и Эней»)¹.

Гармония. Выдержанный бас неизбежно накладывает свою печать на гармонию вариаций. Это не означает, однако, неизменности гармонии. Она может, в зависимости и от природы баса и от намерений композитора, варьироваться большей частью в скромных, а иногда и значительных пределах. Минимум варьирования видим мы в Пассакалье Баха, где изменения в основном держатся в пределах той же функции, при этом наиболее стабильны сильные доли, то есть опоры и, наоборот, более доступны изменениям затакты. Более серьезные перемены в Пассакалье d-moll Букстехуде: помимо ярких отклонений там имеются даже увеличенные трезвучия, введенные в 6-м и 7-м проведений а-moll'ной части.

Хроматические басы оставляют больше простора для их гармонического истолкования, чем диатонические. В этом убеждают некоторые грунды Перселла, венцом же гармонического варьирования basso ostinato можно считать «Crucifixus» Баха. В его теме нет ни одного звука, сохраняющего неизменное значение. При семи звуках темы дано более сорока различных гармоний: первый звук basso ostinato наделен девятью значениями. Не менее замечательна качественная сторона — богатство и смелость гармонии, в которой участвуют побочные и мнимые септаккорды, острые задержания (например, на гранях тех построений, которые Бах соединяет в крупное целое)². Все это не случайно — психологическая глубина, внешне сдержанный трагизм замысла часто выражаются в музыке через сложные гармонические средства; и здесь подобный замысел воплощен противопоставлением интенсивной гармонической (и, конечно, полифонической) жизни мертвенно-неизменному ostinato.

Средства динамики. Все сказанное позволяет лучше понять динамику развития в вариациях на выдержанный бас. Эта динами-

¹ См. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2, № 34 и 76.

² См. такты 17, 21, 41, 45. «Яркие аддитивные сочетания диссоциирующих аккордов» отмечает М. А. Этингер в статье «О гармонии в basso-остинатных формах» — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970, с. 119.

ка неизбежно ограничена в своих внешних проявлениях; достаточно указать, что самые очевидные — громкостные средства не часто применяются здесь. Наоборот, значительна роль средств, выявляющих динамику путем косвенным или «обходным». Такое положение вполне соответствует кругу образов в данных произведениях и принципу одновременного контраста.

Назовем средства динамического развития в порядке от более элементарных к более сложным или значительным: активизация моторная, фактурная, гармоническая, конструктивная, тематическая.

Моторная активизация достигается тем же путем, что и в старинных неостинатных вариациях — возрастающим ритмическим дроблением. Оно бывает непрерывно-прогрессирующим (например в basso ostinato из «Alexanderfest» Генделя), но чаще оно непрямолинейно: в ритмическом нарастании возникают перерывы — успокоения, после чего возобновление подвижности действует эффективнее. Наряду с дроблением длительностей имеет значение переход от прерывших ритмических фигур (каковы «ритмы дробления», «ритмы суммирования») к непрерывному бегу, например в «Дорийской чаконе» Пахельбеля.

Значение фактурной активизации не менее велико. Это будет особенно ясно, если учесть, что именно она более, чем другие средства приближается к громкостным явлениям и потому способна служить им заменой: разреженность или густота изложения по своей «материальной» природе родственны меньшему или большему уровню звучания. Поэтому очень важны даже такие простые приемы, как присоединение к подвижному голосу другого, апа-логичного по активности (на клавишных инструментах — после поочередного движения в правой и левой руках их объединение). Но еще важнее органическое разрастание ткани, связанное с полифоническими средствами. Достаточно указать, что большие подъемы и спады в Пассакалье Баха достигаются сгущением и разрежением; сошлемся также на вокальные партии «Crucifixus» как образец роста ткани от имитации на один голос к полному четырехголосию.

Фактурное развитие, понятое в широком смысле (совокупность всех явлений, протекающих над басом) имеет исключительное значение как одна из сторон одновременного контраста. Если до сих пор мы подчеркивали художественную роль длительной повторности, то большого внимания заслуживает и обратная сторона. Когда музыка верхних голосов — в своей непрестанной изменчивости, в сменах напряженности и разрядки, в захвате новых горизонтов и возврате к сжатому диапазону — парит над темой, чувствуется преодоление тисков остинато. И непреднамеренная оценка этого раскрепощения, свободного — вопреки всем препонам — развития ткани, часто составляет суть эстетического наслаждения, испытываемого слушателем.

С примерами гармонической активизации можно встретиться не столь часто. Если неизменность баса никак не связывает

ритмику и фактуру, то очевидно, что гармония находится в совсем другом положении. Мы уже видели, что столь выдающийся образец, как Пассакалья Баха, довольствуется очень умеренными изменениями: лишь два заключительных проведения, где верхние голоса держат фигурированный органичный пункт, носят более выгнетательный характер (всюду, где это позволяет бас, дается квартсекстаккорд I ступени, так создается как бы «сперыванный органичный пункт» доминанты перед фугой):

И. С. Бах. Пассакалья, c-moll

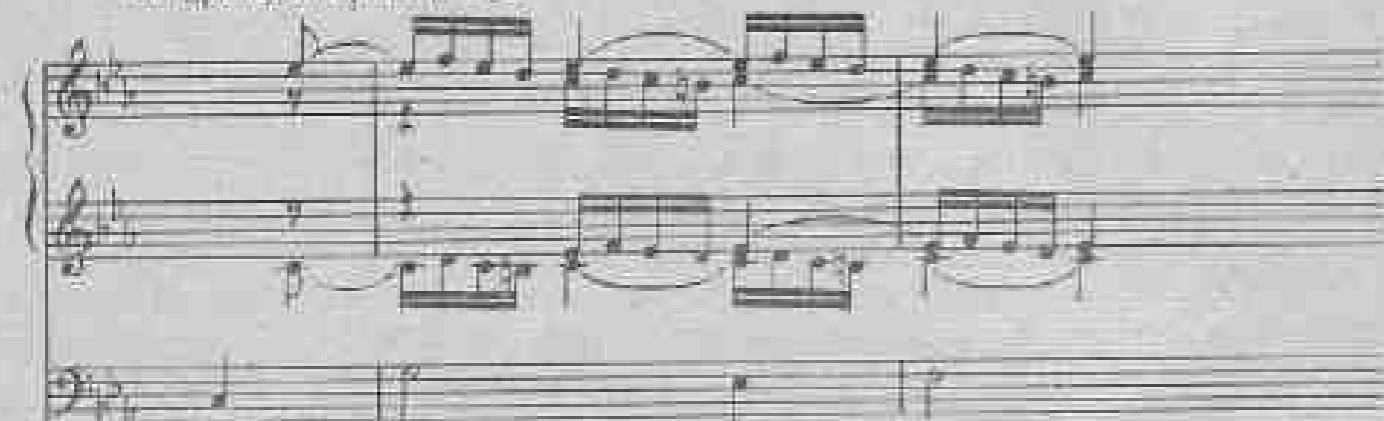
13-е проведение, такты 1-2



Нарастание, такты 3-6



20-е проведение, такты 1-2



С другой стороны образец, столь насыщенный по гармонии, как «Stillsixus» Баха, более или менее равномерно демонстрирует свои богатства, не обнаруживая явного нарастания.

Не часты и случаи конструктивной активизации. Тем не менее она возможна и в малом и в крупном плане. Чрезвычайный интерес представляет небольшое по масштабам, но мощное по развиваемой напряженности нагнетание в конце Пассакальи Баха. Имеется в виду отмеченный уже фигурированный органичный пункт в виде постоянных двудольных перекличек между верхними голосами в последних двух вариациях. Остинатный принцип, лежащий в основе большого произведения, проявился перед завершением вариаций в новом виде — в большом (двенадцатикратном по сравнению с темой!) ¹ уменьшении. Столь сильное сжатие имеет союзника в мелодическом движении (вращение на месте — типичный лаконичный энергия, ожидающей приложения). Совместно действуя, сжатие и вращение создают атмосферу высокой напряженности: она требует выхода, который и дан в фуге.

Образец крупного плана мы почерпнем в «Stillsixus». В нем дважды выявлена тенденция развития «от расчлененности к слитности». Сперва звучат три (считая оркестровое) отдельных проведения и четыре связанных ²; конец этого этапа подчеркнут переходом к аккордовому изложению (29-й такт). Далее следует вторая пара проведений — два отдельных и три связанных. Такой двукратный переход — свидетельство известной целеустремленности в развитии ³.

Тематическая активизация является ничем иным, как известным нам возвращением темы после более или менее продолжительного ее отсутствия, но при условии, что этому возвращению придана особая значительность.

Обратимся снова к Пассакалье Баха, с момента исчезновения basso ostinato (с 11-й вариации).

Если в трех вариациях (с 11-й по 13-ю) ostinato покидает бас, то в следующих двух (14—15-я) оно полностью растворено в фигурировании. Такой прием обращения с темой позволяет предположить, что композитор намеренно уводит тему из первого плана восприятия, более того — стремится скрыть факт ее существования и сохраняет ее лишь как несомненный результат гармонии и формы. Побочный «сход за кулисы» дает возможность через некоторый промежуток (с 16-й и до конца вариаций) вернуть тему как «вырастающую», как вновь господствующее начало, и это возвращение звучит с особым величием. Когда же эффект «воскрешения» темы можно считать исчерпанным, Бах для конца вводит новое средство, еще более «поднимающее» тему — то, которое только что было описано в связи с конструктивными приемами.

Коснемся сложного вопроса о различии между двумя основными жанрами инструментального basso ostinato.

¹ Вместо 8 тактов — 2/3 такта.

² Связность ясно показана Бахом и в музыке (вторжение неаккордового звука или неразрешение аккордового) и в тексте (незаключенное слово).

³ В форме «Stillsixus» есть определенная двудольность. По процессу развития она делится на 7+5-проведений. 13-е проведение мы не учитываем, ибо оно представляет модулирующий (с изменением баса) переход к следующему номеру Мессы. Но начальное оркестровое проведение можно считать вступительным, а последние три сжато повторены тексты наподобие воды. Поэтому остинатности проведения можно представить себе трехкратно: 1, 1; 4; 1, 1.

Жанры чаконны и пассакальи развивались параллельно и переплелись настолько, что попытки их точной дифференциации наталкивались на противоречия и обрекались на неудачу; достаточно сказать, что бывали случаи двойного наименования «Чаконна, или Пассакалья» у Л. Куперена, наоборот — «Пассакалья, или Чаконна» у Фр. Куперена; Чаконна в «Парисе и Елене» Глюка стала Пассакальей в «Ифигении в Авлиде». Но если полное их разграничение и невозможно, то преимущественность тех или иных признаков все же может быть обнаружена. Признаки эти, довольно разнообразные, касаются общего характера, темпа, условий, связывающих тему и фактурное развитие, инструментария, протяженности и метроритма. Чаконны, в целом, менее монументальны, нередко родственны сарабандам¹ как по эгегическому, печальному характеру², так и по ритмическому рисунку (роль фигур типа $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$); они сравнительно более подвижны; в трехдольном метре часто встречается стопа анапест, связанная с этой подвижностью (например $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} | \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$); предназначаются они по большей части для сольных инструментов умеренного звучания — скрипки, клавира; нисходящие хроматические басы, а также переносы темы в другие голоса встречаются чаще, чем в пассакалях (А. Швейцер отмечал, что в чаконе «тема проводится в разных голосах»³). Пассакалья, в общем, более импозантна, более «тяжелы». «Выявление торжественного превратило сарабанду-чакону в пассакалью...»⁴ — писал Яворский; движение их нередко более замедленное; особенно часто они предназначаются для органа; темы бывают более продолжительны, более свободны по мелодическому построению (поэтому, очевидно, в современной музыке термин «пассакалья» предпочтительнее); в то же время остинатность в них больше выражена⁵; стопа чаще всего амфибрахична, что — не лишая музыку известного ямбического напора — более соответствует при медленном темпе характеру *Masestoso*.

Историческое значение вариаций на выдержанный бас очень велико. Они сыграли огромную роль не только для своего времени, но и для будущего. В недрах *basso ostinato* вырабатывались приемы, которые в иной обстановке широко проявили себя значительно позднее. Сюда относятся последовательное развитие вновь введенных элементов — субварьирование, «подхват» нового на расстоянии. Малые размеры темы приводили к двум важным последствиям — к группировке и к непрерывности.

¹ В словаре Французской академии (1694) чаконна определена как род сарабанды («Espèce de sarabande»).

² Яворский В. Л. Сюиты Баха для клавира М., 1947, с. 25.

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 205.

⁴ Яворский В. Л. Указ. соч., с. 25.

⁵ М. А. Эттингер предлагает положить в основу дифференциации те различия, которые создал Бах в Чаконе d-moll и Пассакалье e-moll как «эталонах»: чаконна, несколько отойдя от *basso ostinato*, ожидается скорее на единстве гармонического стержня (цит. статья, с. 115).

Вариации на *basso ostinato*, вероятно, являются родоначальниками группового принципа в новое время. Ясно расчлененные классические вариации лишь с середины XIX века стали преодолевать свою цезурность¹, и этот процесс был облегчен примером старинных вариаций. Наконец, вариации на неизменный бас послужили историческим образцом и доказательством того, что вариационной форме не чуждо глубокое и многозначительное содержание.

Два типа старинных вариаций. Мы ознакомились с двумя типами старинных вариаций — с остинатностью и без ее участия. Не следует думать, что они были резко разграничены и не допускали взаимодействия. Развиваясь параллельно, они влияли друг на друга, а иногда сосуществовали внутри произведения (с чем мы уже встречались, напомним о пьесе Берда «Трубы», где повторяемый рисунок баса сочетался с фигурацией).

Сочетание остинатности и фигурационности возможно и в последовании и в одновременности. Примером чередования может служить хорал с вариациями «Все люди смертны» Пахельбеля, где некоторые вариации («партиты») выдерживают мелодию в разных голосах (в том числе — в нижнем голосе), тогда как другие фигурационны. Больше интереса представляет взаимопроникновение обоих методов, то есть наличие удержанного баса при фигурационных изменениях мелодии. При этом бас обычно в той или иной степени тоже поддается общему процессу варьирования. Небольшие степени изменений обоих ведущих голосов наблюдаются в Каноине-Чаконе Тарквиния Мерула².

Дальнейшее развитие этого принципа можно проследить на примере обработки одного и того же баса тремя выдающимися композиторами³ — Перселлом, Генделем и Бахом. В Граунде G-dur для клавирина⁴ Перселла основная тяжесть изменений падает на мелодию; бас, как естественно ожидать в данном жанре, довольно стоек. Менее тонко, но более продолжительно и активно происходит процесс в упоминавшейся Чаконе G-dur Генделя с 62 вариациями; здесь и бас деятельно участвует в общем развитии. В той же тональности написанные «Гольдберг-вариации» Баха выказывают богатое, чрезвычайно интенсивное варьирование обоих крайних «горизонтов»⁵. В таких случаях бас лишь условно можно называть остинатным.

Мы говорили о совместном действии двух типов варьирования. Представим себе теперь их взаимоотношение, сравнив (с небольшой долей схематизации) основные свойства каждого из них.

¹ Отдельные исключения встречались и раньше (Бетховен, Финалы 3-й симфонии, Скрипичной сонаты op. 96); в других случаях непрерывность распространялась лишь на отдельные группы вариаций (чаще — заключительные).

² См.: R i e s a n n H. Musikgeschichte in Beispielen, № 90.

³ «Переходящие» темы не были редкостью в те времена.

⁴ И в а н о в - Б о р е д н и й М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2, № 77.

⁵ Лишь в немногих вариациях бас исчезает в фигурациях или сильно отклоняется от основной линии.

Зависимость вариаций от баса
 Полифонический стиль
 Непрерывность
 Значительная строгость в выдерживании основного голоса
 Свобода в создании ткани верхних голосов
 «Возвышенность» в образно-жанровом отношении

Зависимость вариаций от мелодии
 Преобладание гомофонии
 Отчетливая расчлененность
 Относительная свобода варьирования в основном голосе
 Строгость в воспроизведении скрепляющего комплекса
 Приближение к бытовому жанрам

Таблица эта показывает взаимодополняющий характер отношений между обоими типами. Многосторонность этих отношений была в течение долгого времени залогом их плодотворного сосуществования.

Причины исчезновения ostinato. Почти полное исчезновение остинатного баса с конца XVIII века было обусловлено в конечном счете серьезными, далеко идущими причинами. В искусстве, в частности в музыке, под воздействием глубоких общественных сдвигов создавался новый мир образов. Объективное постепенно уступало место личному, отрешенное от действительности — активному, релятивное — светскому, субординация — свободе, выдержанное в одном настроении, в одной окраске — рельефно контрастному, многокрасочному. Поэтому неизбежны были столь же серьезные перемены в области форм и языка. В наиболее общем виде они отразились на изменении роли полифонии: утратив на время свое определяющее значение в области жанров и форм, она в большей или меньшей степени вошла «внутрь» нового гомофонного стиля. Изменилась роль элементов музыкального языка. Требовалась раскрепощенность гармонического развития и образно-тематических смен. Мелодия не должна была больше испытывать какие бы то ни было стеснения со стороны главенствующего баса.

Оstinатный бас во всех отношениях препятствовал бы развитию нового стиля. Сколько бы ни маскировали вариации равномерную расчлененность произведения, они не могли до конца скрыть, а тем более преодолеть ее. Произведение с выпуклыми контрастами, с чередованием разно-функциональных моментов — излагающих мысль и развивающих, устойчивых и неустойчивых, крупных и малых, не может примириться с предустановленностью первичного членения, с довольно жесткими тонально-гармоническими ограничениями, с господством лишь одного — одновременного контраста. Положительная же роль basso ostinato для скрепления, для создания крупного целого отпала, ибо эти качества стали достигаться действием гармонии, тематическими соотношениями.

Образцы XIX века. Бетховен. Сказавное объясняет, отчего остинатный бас вышел из употребления более чем на столетие, встречаясь либо в небольших эпизодах, либо в уникальных образцах. Примерами первого являются некоторые моменты симфо-

нической музыки Бетховена: кода увертюры «Этмонт» (такты 21—30), I части 7-й симфонии (такты 401—422) и 9-й симфонии (такты 513—530). То, что все эти образцы относятся к заключительным построениям, не случайно: Бетховен использует малые ostinato как средство нарастания перед концом. Имеется, однако, у Бетховена и целое произведение, где переосмысленные архаики выразилось, в частности, связями с basso ostinato — «32 вариации» с-мoll. Замысел ясен уже в теме, где старинный жанр претворен в новом героико-динамическом духе¹. Один из атрибутов темы — бас типа чаконь — нашел отражение в ряде минорных вариаций; но он ни разу не проходит без каких-либо отличий от баса темы, изменяясь ритмически, фактурно, вливаясь в более сложные линии и т. д. И это обстоятельство, и то, что он охватывает, в общем, лишь II вариаций, и большая контрастность вариаций отдалают произведение от его прототипов. Тем не менее и в этих условиях бас участвует в создании общего строгого и мужественного колорита.

Шуберт. Шопен. К редким примерам басовой остинатности можно — с известными оговорками — отнести «Двойник» Шуберта, «Колыбельную» Шопена. В «Двойнике» об этом говорит четырехкратное проведение темы, предшествующее серьезным ее изменениям. Внешняя скованность при большой внутренней напряженности (а также интонационное ядро, тождественное теме фуги с-трoll из I тома «Х.Т.К.» Баха) роднит музыку со старинным единовременным контрастом, различаясь, однако, и глубоко трагическим психологизмом и огромным значением гармонии, как фактора динамики и эмоциональной характеристики². Элемент остинатности имеется и в другой песне из того же цикла — «Город», где основная выразительная фигура (до не тема в обычном смысле) проводится много раз подряд.

В «Колыбельной» есть элементы двойного варьирования: изобразительная фигура качания как очень краткое остинато сочетается с мелодической четырехтактовой темой; эта последняя, однако, дает о себе знать только на протяжении трех вариаций (такты 7—18), а в дальнейшем «темой» остается лишь басовый мотив сопровождения с присущей ему гармонией T/D, которая проходит 34 раза. Некоторые свойства строгих вариаций, компенсируя исчезновение мелодической темы или хотя бы ее интонационных следов, выступают с особенной отчетливостью: сохранение гармонии, сведенной к одному обороту, стало тут неизменным (до коды) законом; заданный темой масштаб в 4 такта боль-

¹ Так, например, гармоническая и мелодическая основа темы почти совпадает с хором фурий из «Орфея» Глюка («Песня полубоев»), однако этот материал активно переработан.

² Неполнота аккордов тематического ядра (октава + органный пункт в средних голосах) также сближает «Двойник» со старинными унисонными темами. В целом же фактура темы аккордовая, и в этом можно видеть прообраз аккордовой темы Пассажиля из Третьей Шостаковича.

шей частью соблюдается. С другой стороны, изменение мелодической орнаментации здесь равносильно всему вариационному процессу; неистощимая изобретательность Шопена и его дар поэтизации пассажей составляют самую основу очарования «Колыбельной». Смена орнамента есть единственный признак грани, появления новой вариации. «Колыбельная» — крайний случай «вышивания» узоров на гармонической канве; «канва» сжата до предела — до одного оборота, зато «узоры» поражают разнообразием и тончайшей выразительностью. Присущая миниатюрам Шопена концентрированность приняла здесь специфический для вариаций характер.

Строгие (удерживающие мелодию) вариации переходят в мелодически свободные. Типичная для старинного *basso ostinato* двойная связь благодаря тождествам T—D / T—D / ... существует не только между вариациями, но и между всеми соседними тактами, сообщая движению большую сплоченность. Эссеено, но достаточно ясно применены два противоположных способа завершения вариаций: частичный возврат темы в коде и принцип «перемены» в гармонии (множеству оборотов T—D отвечает заключительный каданс D—T, выделенный фактурой)¹.

Чрезвычайно оригинальная вариационная форма Вергесе скрупулезно следуя остиности, в то же время существенно отличается от подлинного *basso ostinato* фоновым, гомофонно-аккомпанирующим типом баса².

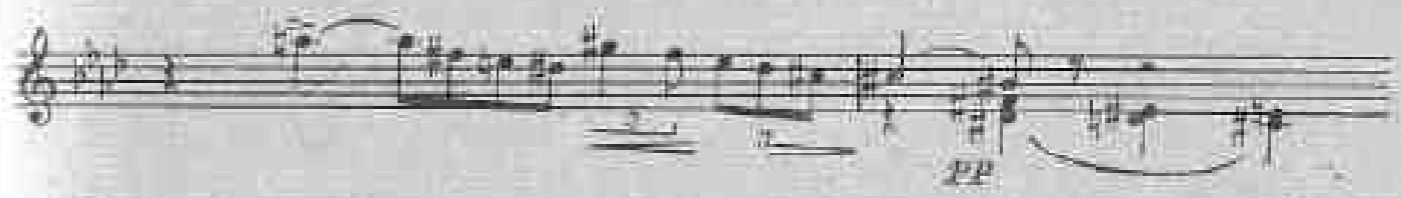
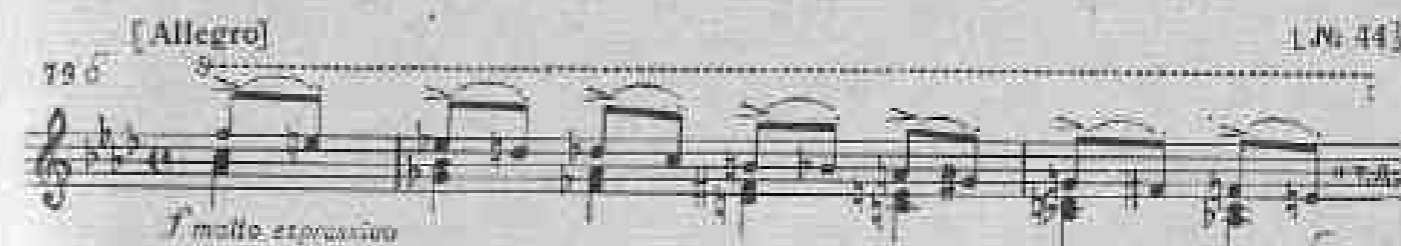
Лист, Брамс. Наиболее крупные произведения XIX века, в значительной мере связанные с остиновым басом, «Вариации на тему Баха» Листа (1862) и финал 4-й симфонии Брамса (1885).

«Вариации на тему Баха» из кантаты «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» можно считать отчасти и вариациями на «Crucifixus», связанный с этой кантатой. Лист взял не только бас, но и отдельные моменты полифонии; первые три вариации представляют обостренное ритмически (кас-где и ладово) воспроизведение соответствующих проведений у Баха. Степень остиности велика: число вариаций, сохраняющих тему в басу, более чем вдвое превышает число вариаций, уклоняющихся от этого³. Но при этом почти все басы выступают в измененном виде — то осложняемые или даже маскируемые дополнительными звуками, то перебрасываемые из регистра в регистр, то незавершаемые. Помимо того тема прячется в других голосах, скрывается в широко развитых мелодических построениях:

¹ В более широком смысле гармонической «перемены» является столь обращающее на себя внимание длительное, обигранное волшебной звучностью ладовое отклонение в S.

² Упомянем еще об Экспромте на тему Клары Вик, ор. 5 Шумана, где основную роль играет не мелодия, а присочиненный Шуманом бас; однако в открытом виде он выступает лишь в обрамлении и в 4 вариациях из 10 — еще одно подтверждение осторожности, с какой композиторы того времени подступали к остиности баса.

³ Соотношение таково: 33 и 14. Цифры эти приблизительны, так как не везде можно установить грань между вариацией и свободным построением.



Если так варьируется сам бас, то понятно, что варьирование гкани еще более интенсивно, прежде всего по фактуре и гармонии, которые борются с некоторой монотонностью минорного колорита. Гармония чрезвычайно изобретательна, интересна, как, например, в 26-й вариации, напоминающей музыку Франка.



Лист подхватил и развил старинный принцип «серии дополнений» — сугубо-многократных устойчивых окончаний при *basso ostinato*. Здесь, в условиях свободной гармонии, он служит центробежным противовесом: вариация уходит подчас довольно далеко от гармонической основы темы, а каданс вежливо к ней возвращает. Хроматизм произведения трактован в двух планах: по-баховски, как выражение скорби и по-современному (для Листа), как смелость гармонии, местами — до стирания тональной определенности (хроматизм как вневладовость). Но и эта вторая трактовка в конечном счете опирается на Баха — вспомним о гармоническом богатстве «*Stillsixtus*». Возвышенное и экспрессивное по содержанию произведение это можно рассматривать по форме как своего рода вариации на хроматическую гармонию.

Финал 4-й симфонии Брамса со стороны количества басовых проведений уступает предыдущему образцу: из 31 вариации лишь меньшая часть относится к *basso ostinato*¹. Примерно в такой же степени можно было бы говорить о вариациях на выдержанную мелодию. Эта восходящая мелодия представляет обращение традиционного типа; она очень близка опорным пунктам темы бетховенских «32 вариаций». Гармония темы претерпевает многочисленные и иногда очень серьезные изменения (например, сменения прерванных кадансов по секундам вверх в 10-й вариации); менее острая, чем в листовских вариациях, она, однако, вполне своеобразна. Другие важные отличия от остинато XVII—XVIII веков — активное выражение динамики (оно указано уже начальным обозначением *Allergo spertgico e passionato*), а также меньший удельный вес полифонии. Вопреки всем отличиям финал производит впечатление большой близости указанным прообразам. Объясняется это общностью некоторых жанровых черт с чаконной-пассакальей². Брамс взял от старинных вариаций суровость колорита, возвышенность содержания и непрерывность многочисленных кратких фрагментов формы.

Танеев, Рeger. Более определенное обращение к традициям Баха и, вообще, старинного *basso ostinato*, наблюдается с начала XX века, особенно в творчестве Танеева и Рegerа.

Яркий по выразительности образец — *Largo* из Квинтета *g-moll*, op.30 Танеева (1912). На остинатности построены лишь крайние его части (широко развитая средняя часть имеет разработочный характер, но тема баса продолжает играть первенствующую роль). Тем не менее, дав в совокупности 30 проведений остинато, Танеев успевает многое сделать: отличаются богатством и полифоническая разработка верхних голосов и гармоническое истолкование баса. Тему можно понять как отклик — ритмическое заострение и развитие гаммы, которая звучит в коде 1 части 6-й симфонии

¹ Остинатный бас plainly в вариациях с 4-й по 9-ю, в 11-й, 14-й и 17-й (то есть главным образом в *Minore*); замаскировано или частично присутствует он также в 10-й, 15-й и 30-й.

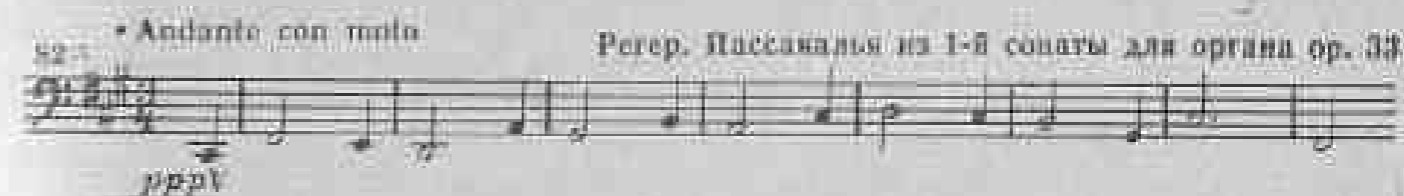
² «Возможно говорить о жанровых связях финала симфонии Брамса с пассакальей» (Э. Г. Шенкер, М. Указ. соч., с. 137).

Чайковского — учителя Танеева; ее отличает величественная медлительность в осуществлении внутреннего имбиического напора (7 $\text{♩}/1\text{♩}$):



От музыки *Largo* веет баховским духом благородной возвышенности и чувствуется нечто родственное в трактовке одновременного контраста.

Многократно обращающийся к вариационной форме вообще и к *basso-ostinato* формам в частности М. Рeger сочетал развитие старинных традиций с некоторой заостренностью гармонического языка, свободой тональных планов и тяготением к крупным масштабам. Темы вариаций содержательны, сугубо серьезны, даже суровы. В примере 826 интересно продление старинного хроматического снада:



Баховские влияния иногда очень опутимы — например в Чако-не из сонаты для скрипки и фортепиано, op.42 № 4: солитован-ние скрипки, ритм темы, приблизительный возврат темы в третьей четверти формы (певучее и успокаивающее 12-е проведение) и почти точный — в конце; в теме заметны и следы «Фольи». Поли-фония представлена широко.

Встречаются оригинальные замыслы — так, в Органной пасса-калье op.33 впечатляет ее динамический профиль, сочетающий по-степенные подъемы и спады со внезапными и резкими взрывами, неуклонно сжимаемыми по времени (вариации 12—15, 17—18, 21):

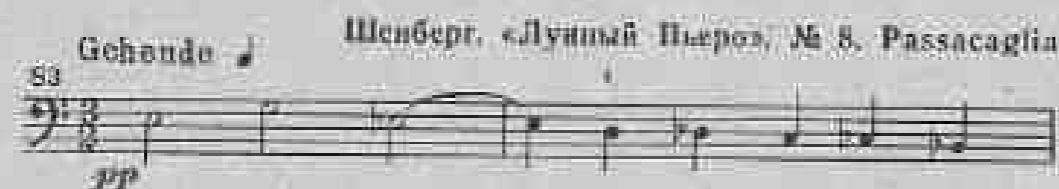
Вариации: 1—8 <i>ppp < ff</i>	9—11 <i>p > ppp</i>	12—15 <i>ff—fff—ff</i>	16 <i>> pp</i>	17—18 <i>fff—pff fff</i>	19—20 <i>meno f ></i> <i>pppp</i> 2	21 <i>fff</i>
Число проведений 8:	3	4	1	2		1

Варьирование баса дано в единстве с динамикой: изменение *ostinato* означает кульминационные вспышки, а возврат мелодический — вместе с тем и возврат к динамической норме темы.

Новые тенденции XX века. Начиная, примерно, со второго десятилетия нашего века все сильнее сказываются новые тенденции. Они проявляются у столь разных композиторов, как Равель, Шенберг, Альбан Берг, Хиндемит, Онеггер, в весьма свободной трактовке *basso ostinato*, в отступлении от жанровой природы пассакальи.

Пассакалья из Трио Равеля (1915) выдерживает тему лишь в начальной и репризной вариациях, остальное же — свободные варианты и развивающие построения. Композитор считал возможным присвоить этой музыке жанровое название, вероятно, учитывая ее величавую медлительность, а также низкий регистр окаймляющих разделов (двух начальных проведений и заключения).

Довольно далеко отошел от основных жанровых признаков Шенберг в Пассакалье «Nacht» из «Лунного Пьера» (1912). Тема содержит всего лишь три звука, к которым присоединяется нисходящее хроматическое продолжение по типу кодетты:



Развивается тема не остинатным путем, а канонически, с преобразованиями (уменьшениями, обращениями).

Более определенные черты остинатности в скрещении со свободнейшими вариациями — в Пассакалье Берга из «Воццекка» (I акт, 4-я сцена)¹. 12-звучная тема в характере «Quasi Recitativ» изложена в двойном сжатии (по тактовым долям): первые четыре звука темы делятся по четыре четверти, следующие четыре — по две четверти и последние четыре — лишь по одной четверти:

¹ Берг усматривал связь между остинатностью Пассакальи и каноническими идеями, которые владеют обоими участниками сцены — Воццекком и Доктором (Доктор прямо выражается о Воццекке: «Er hat eine schöne fixe Idee»).



Варьируется она весьма своеобразно — с перебросками ее частей как внутри оркестра, так и от оркестра к голосу (и обратно), с усложнениями в виде попарных повторений (3-я и 4-я вариации), со внезапным переходом из горизонтали в вертикаль (10-я, 15-я вариации), с продолжением неоконченной темы в следующей вариации (14-я—15-я). Восприимчивость темы очень различна — от ясной слышимости до исчезновения в сложной ткани. Кажется, что используя прием *ostinato*, композитор имел в виду скорее способ создания вариаций, чем расчет на восприятие темы.

В Пассакалье ор.1 (1908) Веберну удалось создать произведение большого дыхания, лирико-драматическое и возвышенное по содержанию. Его динамический и темповый профиль — серия бурных парастаний и сладов, беспрестанные смены скорости — необычен в данном жанре и связан с экспрессионистским характером музыки.

В теме есть зародки пуантилизма — ее звуки отрывисты и речитативны паузны, но и в вариациях звуки темы или малые интонации иногда перебрасываются из одной оркестровой партии в другую и входят в состав различных мелодических новообразований. Явные проведения темы чередуются с полускрытыми, вполне замаскированными и переходят в сложную полифоническую разработку, где тема заклонена новыми мотивами. Из числа отдельных приемов отметим большое темповое разнообразие не только в ткани сопровождающих голосов, но и в самой теме; использовали классический прием отодвигания мелодических звуков на слабые доли такта (см., например, перед 15).

Интересно также, что по общей величине (269 тактов) Пассакалья — вероятно, неслучайно — сближается с классическими

произведениями, где число вариаций вращается около цифры «32» (Чакона Баха, Вариации с-молл Бетховена, финал 4-й симфонии Брамса); это тем более вероятно, что общий тональный план (I—12, moll; 13—16, dur; 17—33, moll) явно напоминает Бетховена и, особенно, Брамса.

На периодическом чередовании точных и сильно измененных остинатных басов основан один из эпизодов «Жития Марии» Хиндемита (№ 1а) с характерными для этого композитора жесткими звучностями и (как у Берга) свободными передвижениями от инструмента к голосу и обратно внутри одного проведения:

Тема Хиндемит. "Marienleben". Пассакалья

Ziemlich langsame Viertel ♩=40-48

Почти в каждом из образцов остинатности нового времени можно видеть стремление чем-либо компенсировать свободу обращения с темой и, одновременно, связать свой замысел с традицией. У Шенберга это — полифонические приемы обработки. У Хиндемита — репризы неизменной темы. У Веберна — общая планировка. У Берга — прием подчеркнутого заключительного возвращения темы в последней — 21-й вариации.

Но там же имеется и другой quasi-традиционный прием, проливающий свет на субъективность некоторых измерений Берга: до 18-й вариации он неуловимо придерживается семитактовой схемы, выходя от темы (классической «сокращенной формы»); однако такты весьма различны по реальной длительности, и иногда — полизорны.

Встречается вместе с тем и парочитая строгость в трантовке вариаций. Таков другой эпизод из «Жития Марии» (IVa, где имеется обозначение «Basso ostinato»):¹

Sehr langsam Хиндемит. "Marienleben". Basso ostinato

Здесь бас повторяется совершенно точно, в этом можно видеть различие между пассакальей, допускающей отклонения, и формой собственно basso ostinato.

Новое проясняется уже в характере тем, что мы отчасти видели. Но сказывается оно и в более крупном плане. Так, в упомянутом № IVa Хиндемит не довольствуется остинатностью басовой темы, но организует остинато большого масштаба: повторяет без всяких изменений группу из трех инструментальных проведений (со всей их фактурой), в то время как вокальная партия оказывается новой. Образуется как бы вариационно-куплетная форма в обращении со свободным развертыванием в пении и прочной опорой в сопровождении.

¹ На нем построены крайние части трехчастной формы.

Еще более оригинальную задачу разрешил Онеггер в 7-й сцене из оратории «Жанна на костре» («Екатерина и Маргарита в момент похоронного звона»). Интерес сосредоточен не на обычном противопоставлении темы и ткани верхних голосов, а на постепенном развертывании самого ostinato, с необыкновенной широтой задуманного. Ткань сложного ostinato вырисовывается с возрастающей и всезахватывающей полнотой.

Противопоставляется же ей лишь пение Екатерины и эпизодическая декламация Жанны.

Порядок развертывания элементов ostinato такой:

1. Аккорды с басом *A₂-G-B-A* (третсонтоновое: *B-A-C-B*) — «большое колокола» (фортепиано, орган Мартево);
2. Строчки тромбонов («средние колокола»);
3. Верхние голоса на обратном пустирном ритме — «маленькие колокола» (фортепиано, челеста, вокалы Маргариты на интонациях верхнего голоса);
4. Хор басов — монахов на равномерном исторении звука *C* с ритмичной фразой «Comburatur ignis» («Исполни и огнем поглотит»);
5. Мелодическая фраза трубы *b-c-b-c, b-c-b-d*.

Полное ostinato складывается через 17 тактов и в этом комплексе длится 11 тактов.

57 Онеггер. «Жанна д'Арк на костре», 7-я сцена

Маргарита: *Spi-ra spi-ra Je-sus Ma-rie Spi-ra spi-ra*

Екатерина: *LLa-ra me-dam-le, de o-ro te o-nis dum ve-nis ju-di-*

Басы: *i- gno com-bu-ra-tor*

Ф-а, челеста, Трубы

Ф-а и Волны Мартево

Тромбона, Ф-а

Громкость при этом не должна расти (*sempre pp*). Как разрастание ткани, так и отсутствие внешних громкостных изменений — наследие старого типа, истолкованное, однако, по-новому. Единовременный контраст отпал, на первый план — в соответствии с выразительными средствами середины XX века — вышло действие остинатности как таковой. Сцена похоронного звона —

небольшой по протяжению, но замечательный по выполнению и показательный по характеру образцов.

Бассо-остинатные формы Шостаковича. В советском музыкальном творчестве исключительно велика роль бассо-остинатных форм Шостаковича¹, довольно многочисленных и разнообразных, несущих большую образно-содержательную нагрузку. Их тематизм не тяготеет к законности; он мелодически выразителен и отвечает широте замыслов. Большинство тем родственно старинному — размерешному и величавому типу. Но существует и другой тип, более острый и ритмически активный (*Adagio* 3-го квартета, в «скрытом виде» — *Largo* 8-й симфонии).

Восприняв многие традиционные черты, Шостакович их усиливает в соответствии с драматическим содержанием или крупным планом развития.

В полифонии мы видим каноничность большого масштаба (Пассакалья из 1-го концерта для скрипки, из Трио). Еще важнее тематическое изобилие — следствие высокой содержательности и сильной экспрессии контрапунктирующих голосов (обратим внимание на тему валторны и ее вариант — *trullato* флейт в 8-й симфонии; о дополнительном тематизме в Трио и Скрипичном концерте — см. далее). Очень ощутим столь важный выразительный фактор, как противоречие равномерного расчленяемого времени (проведения темы) и непрерывности течения (контрапункты).

Сильно и по-разному выражена двойная связь: несоответствие пазур и граней в голосах (пассакалья в Скрипичном концерте, 8-й симфонии), вложения новой вариации из копей предыдущей (Прелюдия *gis-moll*, op. 87); в Антракте между 4-й и 5-й картинами «Катерина Измайловна» двойная связь вместе уже в самой теме (италианцы *Gis-Cis* может быть понята как начало и как конец темы).

Упомянутое противоречие расчлененности и текучести само по себе представляет задаток одновременного контраста. В зависимости от художественной задачи Шостакович то обнажает и даже усиливает его (особенно велик контраст в Трио), то затуманивает, когда конфликтность уходит «внутрь» (8-я симфония, Прелюдия *gis-moll*²).

Оригинальность замыслов более всего сказывается в некоторых сторонах тематизма и его развития. Выделяется в этом смысле аккордовая тема в Трио, имеющая очень мало precedентов

¹ Им посвящена работа: Бобровская В. П. Претворение жанра пассакалья в солатно-симфонических диалах Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962. Перечень бассо-остинатных произведений, принадлежащих другим советским композиторам, см. в указанной статье М. Эттингера, с. 151.

² Для Прелюдии характерно угасающее направление общего развития, своеобразно выраженное: некоторое оживление ритма (с 4-й вариации) при «бесплотной», призрачной звучности. Кульминация последовательно ослабляется: первая из них (1-я вариация) дана на единственном в прелюдии *ff*; вторая (6-я вариация), хотя и содержит пережесточенную вверх и палочевную векторную тему, но уступает предыдущей; еще ослабленное третья (8-я вариация), где какову (как и в ретриве 1 части 5-й симфонии) придает оттенок прощальности.

(напомним о «Двойнике») ¹. Композитор отказался от какого-либо неравномерного ритмического рисунка, чтобы подчеркнуть мрачную многозначительность гармоний, падающих подобно тяжелым камням.

Родственное членение имеется в Скрипичном концерте; здесь тема унисона, но есть аккордовое удержанное противопоставление, играющее в развитии важную роль. Этот же образец интересен и в другом отношении: на протяжении четырех вариаций (с 3-й по 6-ю) солирующая скрипка строит свою партию по неуклонному мелодическому движению вперед, на постоянном обновлении. Но, с другой стороны, происходит возрастающее накопление удерживаемых элементов (в 4-й и 5-й проведенных из четырех элементов фактуры три — удержанные). Таким образом, свободному развертыванию у солиста противопоставляется прогрессирующая сохранность в других партиях; если первое придает музыке поступательность, выразительное богатство, то второе, будучи средством связи, вместе с тем служит возрастанию динамики ². Здесь очевидно оригинальнее развитие идеи дуализма, присущей *basso ostinato*.

Размах вариационно-полифонического развития — оборотная сторона строгости, к которой тяготеет Шостакович в обращении с басом. На этом фоне особенно выделяется отступление от типа пассакалья, продемонстрированное в *Adagio* 3-го квартета (изменение темы и по длительности и по интонационному составу) ³; Шостакович в этом отношении близок тенденциям, выявившимся у других композиторов нового времени. Не мог композитор остаться в стороне и от заострения гармонического языка в современных бассо-остинатных формах. Проявившееся довольно резко в раннем произведении (Антракт между 4-й и 5-й картинами из «Катерины Измайловны») направление это в более поздних произведениях дает о себе знать, по преимуществу, в смягченных формах (например, в сочетании диссонантности гармонии с минимумом громкости, как в 8-й симфонии).

Причины возрождения *basso ostinato*. Попытаемся, в заключение, обобщить те причины, благодаря которым вариации на остинатный бас не только возродились в нашем веке, но и приобрели большое значение. Среди этих причин имеются и общие, и частные, непосредственно связанные с содержанием и относящиеся к выразительным средствам. Тяготение к *basso ostinato* возникло в русле неоклассических тенденций, которые, в свою очередь, не были однородны. Здесь имело место и противопоставление деструктивным явлениям в музыкальном языке, и антиромантическая направленность против повышенного эмоционализ-

¹ В этом и заключается причина необычно большого одновременного контраста. Гармоническая острота склоняет «развитие верхних голосов много больше, чем остинатность, обычной одноголосной линии... Благодаря этому конфликт между неизменностью басовой темы и стремлением верхних голосов к свободному развитию становится особенно значительным» (Бобровская В. П. Цит. статья, с. 160).

² Выполнив свою роль, эта сохранность исчезает в предкулиминационном и верхнем (6—7-й) проведенных, частично восстаивающихся в двух заключительных.

³ Это отступление дает о себе знать и в крупном плане: лишь две вариации (1-я и 4-я) демонстрируют остинатность баса. В целом следует говорить о свободных вариациях с элементом *basso ostinato*.

ма, и (в связи с предыдущим) склонность к стилизации. Возникнув в конце XIX века, эти тенденции продолжали действовать и далее, развиваясь и приобретая новые черты. Антиромантизм стал получать иную окраску благодаря росту интеллектуального фактора в музыке. Обращение к старинным жанрам с присущей им возвышенностью и многозначительностью выражения, преодоленная стилизация, стало в творчестве некоторых композиторов (более всего — у Шостаковича) средством для постановки больших морально-этических проблем, выдвигаемых сложностями современной жизни.

Одной из важнейших причин, связанных с выразительными средствами, была эволюция гармонии — осложнение и ослабление ладовой функциональности, «децентрализация» лада или даже полный отказ от него. Каковы бы ни были градации этого процесса, потребность в иных организующих факторах давала о себе знать. Здесь на первом месте оказывалась полифония, а в области вариаций — остинатный бас с его регулирующей и стабилизирующей ролью. В зависимости от той или иной стилистической направленности композитор может сделать акцент на каком-либо из полюсов. С одной стороны, современный остинатный бас интерпретируется как отсутствие или минимум ограничений в конфликтных отношениях баса и верхних голосов. Этот бас гораздо меньше, чем в прежние эпохи, обязывает к тому, чтоб гармония постоянно соотносилась с ним. Контраст фактуры создает почву для автономии пластов с вытекающими отсюда подчас резкими противоречиями.

С другой же стороны, соблюдается известная мера противоречий; возникающие гармонические коллизии (например, политональность) полностью учитываются и находятся под заметным контролем. Бас сохраняет топально-централизующее значение. Этот второй тип следует признать в целом более прогрессивным и плодотворным.

§ 9. ВАРИАЦИИ НА ВЫДЕРЖАННУЮ МЕЛОДИЮ

Сравнение мелодической и басовой остинатности. Тематический голос может быть выдержан в любом из «этажей» фактуры — верхнем, среднем, нижнем. Но определенное функциональное значение выработалось в двух крайних горизонтах — в мелодии («сопрано») и в басу. Можно говорить об известной аналогии обоих этих случаев по их положению в звуковой ткани. Однако в функциональном отношении они различны. Мелодическая содержательность, как мы видели, нередко присуща выдержанному басу — но лишь как возможность, а не как обязательство. Само регистровое положение его менее благоприятствует рельефной мелодической выделяемости. Далекое не всегда можно видеть смысл вариаций во все возрастающем утверждении темы (как иногда полагают). Основная роль бассо-остионатной темы — контрастирование вариационным изменением, создание гармонической и

метрической базы, связывание вариаций в одно непрерывно развивающееся целое.

Выдержанный верхний голос, напротив, есть прежде всего мелодическое явление, интонационно господствующее над тканью. При *basso ostinato* главное — то, что воздвигается над ним; при *soprano ostinato* главное — меняющиеся оцветения самой мелодии. Постоянством баса оттеняются все новые явления; постоянство мелодии — особый метод ее обогащения, позволяющий представить мелодию с новых сторон¹. Если басовые темы тяготеют главным образом к обобщенности, то сопрановые, как правило, характерны и поэтому почти никогда в процессе развития не отходят на задний план. Более яркая очерченность этих тем и благоприятствующая их восприятию tessitura зато меньше способствуют непрерывности, и в этом отношении преимущества на стороне *basso ostinato*. Басовая тема предоставляет верхним голосам большую мелодическую, фактурную, иногда и синтаксическую свободу. Выдержанная мелодия оставляет композитору меньше возможностей для «маневрирования», так как требования совместимости мелодии и обрабатывающих ее голосов здесь значительно выше, и в этом заключается определенная трудность, присущая данному типу вариаций.

Предшественники и родственные типы. Прежде чем *soprano ostinato* выкристаллизовалось как самостоятельная область, у него было немало предшественников. Некоторые из них — общие с *basso ostinato*; таков, прежде всего, *cantus firmus*. Куплетная народная песня, будучи для *basso ostinato* источником гипотетическим или опосредованным, для выдержанной мелодии является источником самым непосредственным и потому важнейшим (к этому мы вернемся). Другая линия идет от строгих, отчасти и свободных вариаций профессиональной музыки. В старинных произведениях какая-то часть вариаций сплошь да рядом сохраняет мелодию совсем или почти неизменной. Встречаются и песни, где почти все вариации таковы, например, вариации на хорал².

В произведениях XVIII—XIX веков сохранение мелодии частью вариаций тоже не является редкостью. Можно даже сказать, что несколько начальных вариаций этого рода органичны для многих строгих вариационных циклов. Но и более свободные вариации не чуждаются сохранения мелодии в отдельных своих звеньях, как начальных, так (в меньшей степени) и последующих. В теме с вариациями op. 72 Глазунова, например, мелодия удерживается в первых трех вариациях и возвращается в 10-й, 14-й, частично в 7-й и 12-й. В оркестровых вариациях op. 132 Петера (на тему Моцарта) две вариации из восьми — 1-я и 7-я — проводят мелодию полностью, и еще две — 3-я и 6-я — сохраняют большую близость к ней. Подчеркнем вместе с тем, что в большинстве случаев мы имеем дело либо с «первой ступенью» варьирования, как подсту-

¹ Это отнюдь не значит, что прочие голоса лишены самостоятельного интереса.

² См. с. 29—30.

пом к следующим ступеням, изменяющим мелодию, либо с эпизодическими вкраплениями — напоминаниями; тип мелодической остиности при этом не образуется. Лишь в отдельных образцах, где закреплённость мелодии количественно преобладает над изменчивостью, можно видеть приближение к остиности. Таковы, например, вариации из «Форелленквintета» Шуберта (лишь две вариации — 4-я и 5-я составляют исключения); показательно, что именно у Шуберта с его отношением к мелодии как к высшему началу и близостью народной песне видим мы подобное приближение. Полностью остины вариации из «Сопаты для юности» op. 118 № 1 Шумана с безыскусственной песенной темой.

Не только прямое, полное удержание мелодии должно рассматриваться как родственное остиности. Изменяемость и неизменяемость нет оснований считать противоположными, всегда далекими друг от друга категориями. Мы знаем, что обновление мелодии бывает очень скромным, и в этих случаях она ясно проглядывает сквозь несложные изменения¹; так, в op. 44 Бетховена 10 вариаций из 14 позволяют вполне отчетливо расслышать мелодию темы, а его же Andante из 10-й сонаты показывает, насколько строгие вариации могут быть близки остиности (в 1-й вариации мелодия проведена точно, во 2-й она лишь метрически ослаблена излюбленным бетховенским способом смещения, а в 3-й тот же прием соединен с легкой гармонической фигурацией, несколько не препятствующей восприятию мелодии). Примеры отдельных вариаций, сохраняющих мелодию с некоторыми отнюдь не коренными и не фигуративными изменениями, можно видеть и в новое время; такова, например, 1-я из «Простых вариаций» Мясковского (см. пример 21).

Существуют, таким образом, промежуточные или «полуостиные» типы, что позволяет включить собственно остиные вариации в общую семью, а не рассматривать их, как резко отграниченную область. К сказанному добавим, что неизменность гармонико-синтаксической основы и опорных точек мелодии в обычных строгих вариациях тоже представляет, в сущности, своего рода остиность, но не открытую, а скрытую; в строгих вариациях сохраняется обобщенное, а в остиных — конкретное.

Методы обработки. Полифония. Существуют ли особые методы обработки выдержанной мелодии, отличающие данный тип варьирования от прочих? Методов, присущих только ему, не существует, но значение, удельный вес некоторых из них позволяют говорить об известной специфичности. Поскольку мелодия закреплена, требуются интенсивные изменения остальных участков ткани, возникает насущная необходимость фактурного обновления. Наибольшее значение приобретает полифоническое варьирование: если данный голос закреплён, естественна переменность других голосов. Оно выражается в разнообразных формах: противосложения,

подголоски, имитации, ярко выразительные фигуративные голоса, контрастные сочетания¹.

[Allegro vivo] Глинка. «Русан и Людмила». Лезника (реприза)

При варьировании народных тем контрапунктирующие мелодии нередко сами носят народно-песенный характер. Диатонизм тем в русской музыке часто оттеняется хроматикой противосложения.

Одно из типичных проявлений полифонического варьирования остиной мелодии — одновременное звучание темы и вариации. Изменение интонаций мелодии, не допускаемое в основном голосе, проникает в сопровождающий голос:

2-я var. [Andantino] Шуберт. «Форелленквintет»

Очень естествен в применении к остиной мелодии вертикально-подвижной контрапункт (см. второе и третье проведения плясовой в «Камаринской»).

¹ Прекрасный пример развитого полифонического варьирования в народном духе — второе проведение свадебной песни в «Камаринской» Глинки. Голоса свободно включаются и выключаются, перекрещиваются, сливаются на время с основной струей мелодии и вновь отвязываются. Если, как в данном случае, — полифонические голоса развивают интонации остиной мелодии, можно говорить о косвенной разработке, имея в виду активную тематическую работу над сопровождающими голосами.

Подобно тому, как тема *Basso ostinato* может звучать не однополостно, а в аккордах, тема оstinатной мелодии изредка превращается в оstinатный тематический пласт, появляющийся на фоне фактурных, полифонических вариаций (первый хор «Славянка» в «Иване Сузанине», тема «Выйди, Иваньку» в финале концерта Чайковского). К фактурному варьированию примыкает тембровое. Оно выражается либо в перекраске самой мелодии, либо в тембровых сменах сопровождающих голосов.

Гармония. Еще более специфично гармоническое варьирование. Если обычные строгие вариации, обновляя мелодию, сохраняют гармонию или по крайней мере ее основу, то оstinатно-мелодические вариации (в своем роде тоже строгие), сохраняя мелодию, устремляются к изменениям ее гармонизации. Если горизонталь «неподвижна», естественны смены вертикалей.

Гармоническое варьирование есть возможность, которая — подобно всякой другой возможности — отнюдь не всегда используется. Тем не менее здесь заключена наиболее характерная сторона *soprano ostinato*, развитие которой внесло особенно много оригинальности и свежести. Изменяя гармонизацию, композитор иногда довольствуется эффектом разнообразия, колористического обновления. В других случаях заметен более углубленный эмоциональный эффект, затрагиваются иные стороны или поансам выразительности.

Большими средствами располагает гармоническое варьирование для повышения напряженности, усиления тяготений. Консонирующие, слабо диссонирующие, терцовые, диатонические аккорды заменяются сильнее диссонирующими, истерповыми, хроматическими; однотональное изложение насыщается отклонениями, тонические органичные пункты вытесняются доминантовыми и т. д. Самый же интереснейший вид — перемена тональности, *модотональное варьирование*. Чтоб понять специфику этого обращения с темой, нужно учесть, что мелодия внешне сохраняет все свои черты — интерваллику, рисунок, ритм, а в то же время внутренне глубоко меняется: «то же» по наиболее явным признакам, «иное» по функциональному значению звуков. Такая своеобразная ситуация таит в себе различные возможности выразительности — от лиризма до томора¹.

[Allegro] Глинка: «Камаринская»

¹ В «Камаринской» обращает на себя внимание сильное омнирование, в силу чего возникает гротескное противоречие между плясовой мелодией и груст-

6-я зар. реприза
[Allegro moderato] Глазунов: 6-я симфония, II ч.

Гармоническое варьирование применяется и в современной музыке, причем используются более сильные, острые средства:

Бартók. Импрoвизация на темы венгерских песен
op. 20. Отрывки из пьесы № 5

Allegro molto

marcato и *lento*

Динамические возможности *soprano ostinato* колеблются в довольно широких пределах — от перекраски, где композитор не стремится к изменению уровня напряженности, до значительных нарастаний (как, например, в коде «Камаринской»). В этом последнем случае можно видеть отражение принципа «развитие одного элемента на фоне неизменности другого»; нарастание, преимущественно фактурное и громкостное, звучит особенно ярко, оттеняемое постоянством мелодии.

Народные основы. О народных корнях варьирования при выдержанной мелодии уже упоминалось. Обратимся теперь к этому вопросу специально. Наиболее общая основа данного типа — песенная куплетная повторность. Дана ли она без всяких мелодических изменений или с некоторой долей вариационности — не столь существенно; принцип периодичности

по звучащим голосам сопровождения. В симфонии Глазунова (пример 90 б) интересно очень глубокое и красивое варьирование простой мелодии (ср. пример 25) рядом доминантных центров.

в любом из этих случаев ясен, и он-то получает отражение в ости-
натной мелодии. Так же очевидно, что неизменное повторение на-
родной мелодии на более или менее значительном протяжении де-
лает крайне желательным противовес — обогащение музыкальной
ткани, сопровождающей мелодию.

Но эта общая основа сочетается с рядом конкретных стиму-
лов, придающих данному типу особую эстетическую емкость и зна-
чительность. В народных песнях иногда встречается родственное
ости-натности соотношение голосов: главный голос в основ-
ном стабилен, тогда как подголосок переменчив; можно встре-
тить и обратное положение — относительное постоянство подго-
лоска при развивающемся главном голосе. Нужно, однако, иметь
в виду не столько связи с определенной народной манерой ис-
полнения, сколько более глубокие явления. В развитии темы мо-
гут дифференцироваться две стороны — общая и частная или по-
стоянная и переменная. Постоянная мелодия песни обобщает об-
раз в целом, а перемены сопровождения вносят новые важные,
но частные черты образа. Это соотношение особенно наглядно
выступает в вариационно-куплетных эпизодах русских опер, где
варьирование оркестровой партии непосредственно связано с со-
держанием данного куплета, а неизменная или мало изменяющая-
ся вокальная мелодия передает основной характер, основное на-
строение.

Можно распространить понимание этих двух сторон и на музы-
кальную форму. Куплетная повторность мелодии создает четкую
расчлененность формы как конструкции, а сквозное обновление
идет от формы как процесса.

Оба аспекта, о которых шла речь (образность и формобразо-
вание) связаны между собой: постоянная мелодия, которая пере-
дает обобщающие черты образа, становится конструктивной ос-
новой формы, а обновляющие, более или менее трансформирующие
образ черты принадлежат процессуальной стороне формы.

Двуплановость вариаций допускает связывание их с типом
соотношения между мелодией и текстом. В куплетных вокаль-
ных образцах стабильная мелодия сочетается с новым тек-
стом, а в инструментальных образцах ости-натности — с новым
контекстом сопровождения. Смена разнохарактерных вари-
аций, наизапах на непрерывно повторяющуюся мелодию, как бы
подсказывается вокальными аналогами инструментальных произ-
ведений.

Следует заметить также, что природа вокальных мелодий са-
ма по себе «толкнет» к варьированию сопровождения. Пределы
вариационности в ценне гораздо ограниченнее, чем в инструмен-
тальной музыке — как в отношении подвижности вообще, так и
по невокальному характеру приемов фигурирования или ости-
натных рисунков; неизбежны и трудности в укладке текста. И, на-
конец, — с точки зрения композиторской — вариации на выдержан-
ную народную мелодию позволяют сохранить чистоту ее стиля при
активном обогащении.

Жанровый круг. Художественные возможности изучаемого типа
вариаций шире, чем можно было бы предположить (исходя из не-
изменности главного, наиболее выразительного голоса). В самом
общем виде можно об этом судить, обозревая жанровый круг *sopra-
no ostinato*. Мы встречаемся с ним в симфонических произве-
дениях, концертах для сольного инструмента с оркестром, ин-
струментальных пьесах. Среди них есть музыка весьма различно-
го склада — эпическая и жанрово-бытовая, протяжная и комиче-
ская, праздничная и романсово-лирическая¹, однородная и (зна-
чительно чаще) сочетающая контрастные образы и жанры (прежде
всего песню и пляску, но также различные виды песенности или
оттенки танцевальности). Во всех этих областях ости-натное
варьирование оказывалось уместным. Но с особенной широтой
проявило себя художественное значение выдержанной мелодии в
русской опере, где эта форма в виде вариационной куплетности
получает множество жанровых преломлений — собственно песня,
былина, сказка, плясовая песня, причитание, хоры — эпические,
гимнические, обрядовые, игровые.

Художественный эффект ости-натности. Переходя к более кон-
кретной характеристике, отметим противоположные по экспресси-
типы. Потенциальный недостаток ости-натности — однообразие —
может быть обыгран как положительное качество, отвечающее дан-
ной творческой задаче². Так поэтизируется монотонность в «Ко-
лыбельной» Лядова из цикла «Восемь русских народных песен
для оркестра». Наряду с такими пассивными трактовками сущест-
вуют иные, весьма активные. Это относится прежде всего к му-
зыке плясовой, где характер «задан» самой темой. Многоцелен-
ность, упорство повторений воспринимаются в таких случаях как
своего рода «щегольство» повторностью и ее противоречием пере-
менчивости фонов (см. «Плясовую» Лядова из того же цикла).
Более углубленный тип активности связан с нарастаниями, с под-
готовкой кульминаций или других важных моментов. Таково вступ-
ление 3-й симфонии Чайковского с проведением темы в духе по-
хоронного марша; такова песня Наташи «Соловушка в дубравуш-
ке» из «Опричника», где ости-натная куплетность приводит к дра-
матическому прорыву.

«Экспрессия неизменности», присущая *soprano ostinato*, еще
более чем *basso ostinato*, имеет и другую сторону — торжествен-
ность, величие, воплощение эпичности, архаики. Правда, высокий
регистр сам по себе менее благоприятствует характеру *maestoso*,
чем низкий, но условия темпа (медленного, умеренного) и фак-
туры (аккордовой или полифонически строгой) позволяют достиг-

¹ Главным образом у Чайковского.

² Вообще, любое свойство, оцениваемое с абстрактных позиций как негатив-
ное, в действительности может при определенных условиях оказаться вполне на
своем месте. Римский-Корсаков, характеризует некоторые оркестровые тембры в
типах вариационных, как «грубый, резкий, тощий, сухой», просит рассматривать их
как «характеристику художественно пригодного звука», служащего определенным
целям (Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч.
Литературные произведения и переписка, том III. М., 1959, с. 16).

нуть необходимого результата¹. Не случайно находим мы ряд таких примеров в «опере-бытине» Римского-Корсакова: сказка Ножиты, песня Венецианского гостя (первая часть), хор «Высота». В крайнем выражении экспрессия неизменности передает неподвижность, зыбкость (колыбельные из «Руслана», «Салтана», минорный вариант «Высоты»).

Говоря о выразительных возможностях, мы до сих пор имели в виду главным образом роль самой темы, то есть повторности как таковой. Но, разумеется, не меньшую роль играет обратная сторона — вариационность фона.

Можно говорить о двух полюсах в *organico ostinato*. Один из них — всемерное подчеркивание самого факта многократной повторности (создание колорита народности, эффекты «упрямого» юмора, динамические нагнетания). Другой — активная компенсация за неизменяемость темы, перенесение слушательского внимания на процесс вариационного развития, на изменяемые властные фактуры. О том, насколько существенна смена сопровождающих голосов, свидетельствуют, например, вариационно-куплетные формы Мусоргского, особенно песни Варлаама «Как во городе» и Марфы «Исходила младешенька». В первой из них значение фонов скорее изобразительное, а во второй — выразительное. Необходимо подчеркнуть, что в более широком смысле сама остиная тема далеко не всегда «остаётся равнодушной» к образным воздействиям на нее — она способна «вбирать» в себя различную экспрессию и участвовать в передаче разнообразных настроений². Перекраска мелодии, таким образом, может пониматься не только в ладогармоническом или тембровом смысле, но и как явление содержательного порядка.

Вообще же взаимодействие постоянной и переменной сторон дает интересные результаты во многих областях. Если тема носит плясовый характер, то вариации нередко рисуют контрастные картины, сценки и т. д. Здесь же создается почва для юмора всевозможных оттенков — от тонкой усмешки в «Свадебной и Плясовой» Глинки до комико-фантастических эффектов в некоторых вариациях из финала 2-й симфонии Чайковского. Лирический образ раскрывается с новых сторон (вариации в «Рассказе Франчески», в первой теме «Фантазии на темы Рябилина» Арениского). Повествовательное начало разрастается на картинной основе («Тема Календера» во II части «Шехеразады»). В области образно-содержательной должен быть затронут еще один важный вопрос:

¹ Не забудем также, что остиная мелодия не всегда является «organico» в прямом значении этого слова. «*Canzette ostinate*» и «*Virtuoso ostinato*» в другом и, следовательно, более примерном смысле это подтверждают.

² Это словесно остиная мелодия, о чем только отмечено Одолевским в его статье о «Каваринской» Глинки: «Мотив повторяется долго, долго, долгие ожидания... отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то грустным, то буйным...» (Одолевский В. О русских концертах общества посещенных бедных и музыкальном отношении. Вторично опубликовано в «Санкт-Петербургские ведомости» от 6 апреля 1850. — В изд. Одолевский В. Музыкально-литературное наследие М., 1956, с. 227).

проявляет ли себя в условиях выдержанной мелодии принцип одновременного контраста? Иначе говоря, возникает ли образное противоречие в «обращенном виде» (по сравнению с *basso ostinato*)? Казалось бы, значительно бо́льшая мелодическая самостоятельность темы, с одной стороны, и активная жизнь варьирующих элементов, с другой стороны, создают предпосылки для этого. Действительно, мы наблюдали известную противоречивость в некоторых образцах: размах развития, а в то же время индифферентность, «равнодушие». Можно указать и случаи более острого контраста. На фоне мирного колыбельного напева в I-й картине «Сказки о царе Салтане» звучат злые нашествия Бабарихи:

[Adagio] Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

Таковы и некоторые «серьезные» пьесы из числа «Парафраз» на шуточную тему (траурный марш, фугетта В—А—С—Н, реквием). Но в целом одновременный контраст мало свойствен *organico ostinato*. Мелодия, как уже отмечалось, способна до известной степени поглощать, ассимилировать выразительные элементы, вносимые другими голосами; поэтому противопоставление редко может приблизиться к антагонизму. Но если контраст переходит некоторые пределы, возникает опасность «разнобоя»; в частности, это относится к обычному тематическому материалу *organico ostinato* — народной песне: эта последняя далеко не всегда способна мириться с сильно противоречащим фоном¹.

Возникновение и историческое развитие. Несмотря на родство между остинатностью и неостинатностью, вариации на выдержанную мелодию как определенный сформировавшийся тип возникли довольно поздно. Требовалось глубокое осознание роли народного творчества, преклонение перед ним, стремление подвергать художественной обработке его образцы и воссоздавать адекватный им темы — все то, что пришло уже в XIX веке. Имело значение и одно конкретное обстоятельство — особая роль гар-

¹ Упомянутый выше элемент комического порядка по характеру далек от драматических сфер одновременного контраста.

моических воздействий на оstinatную мелодию; для этого было необходимо то богатство гармонического языка, которое, опять-таки, связано с XIX веком. Оstinатные эпизоды — но не целые произведения — можно найти у Бетховена (побочная партия 6-й симфонии, медленная часть Скрипичного концерта, крайние разделы Allegretto 7-й симфонии, первая серия вариаций темы радости из финала 9-й симфонии). Но и в них варьирование преследует главным образом одну цель — создать нарастание. Подлинное начало настоящему расцвету оstinатно-мелодических вариаций положил Глинка, что даже позволило назвать данный тип его именем¹. Помню «Камаринской» напомним об оперных вариациях Глинки; в «Руслане» их больше, чем в «Иване Сусанине» («Ах ты, свет, Людмила», «Персидский хор», «Турецкий танец» и ряд других). Глинкинские традиции были развиты во многих оперных и инструментальных произведениях русских композиторов, а также в сборниках народных песен (обработки Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова). Из числа западноевропейских композиторов должно быть названо имя Грига — композитора, столь близкого народной музыке; в вариационных эпизодах он часто прибегал к гармоническому (вплоть до интонального) варьированию, свежему по средствам и высоко-выразительному по результатам.

XIX столетие принесло несколько крупных и оригинальных произведений. Гигантская оstinатность, сочетающаяся с сонатностью, налицо в финале 11-й симфонии Мясковского. Весь он построен на одной теме, в которой слышится гротескно переработанное народно-плясовое начало. В вариациях исключительно велика роль полифонии (мелодические контрапункты к основной теме). Финал, однако, не целиком вариационен — в нем имеется разработка, где тема проводится не полностью.

Выдающимися примерами строгой оstinатности большого плана явились Болеро Равеля и эпизод из 7-й симфонии Шостаковича. Если динамико-колористическая задача Болеро не лишена скрытого драматизма, то эпизод «вражеского нашествия» показал, какой потрясающий трагизм может быть запечатлен средствами выдержанной мелодии. В обоих образцах можно усмотреть дальнейшее развитие тех динамических возможностей оstinато, которые были намечены в мощных, хотя большей частью и скромных по масштабам, бетховенских нарастаниях².

Особый вид мелодической оstinатности, где точное соблюдение высотного рисунка сталкивается с коренной переделкой ритма — в 3-й вариации из финала 2-й фортепианной сонаты Шостаковича; в результате характер мелодии изменяется до неузна-

¹ См.: Бердоя В. Гармония Глинки. М., 1948, глава 6.

² По принципу удержанной мелодии построена вторая из «Маленьких литургий» Мессиана. Светлая, радостная музыка излагается с широко развитым фактурным варьированием. Повторения частей многочисленны, и форма образует «интерную трехчастность», причем последние три части сильно динамизированы.

ваемости³. По аналогии с терминами basso и soprano ostinato тип выдержанного высотного рисунка может быть назван «disegno ostinato».

В общем же музыка XX века отошла от оstinатного варьирования развернутых мелодий (за исключением массовых жанров советской музыки). Варьирование удержанной мелодии почти заполнило исторический промежуток между исчезновением оstinатного баса и его возрождением. Оставив за неизменной мелодией область малого, фрагментарного ostinato, XX век в крупном плане вновь обратился к basso ostinato.

§ 10. ДВОЙНЫЕ И МНОГОТЕМНЫЕ ВАРИАЦИИ


Предпосылки и типы двойных вариаций. Развитие любой музыкальной формы связано с борьбой за разнообразие в тех или иных аспектах. Однако ни в одной форме эта тенденция не имеет такого решающего значения, как в вариационной. Обычно композитор удовлетворяется той степенью разнообразия, какую обеспечивает самый процесс варьирования данной темы. Но не во все исторические периоды и не во всех жанрах варьирование связано с изменениями большой значительности и глубины. Отсюда и рождается мысль об усилении вариационных преобразований посредством контраста с новой темой, развиваемой тем же путем, то есть варьруемой. Однотемная форма, таким образом, превращается в двухтемную, иначе говоря, в двойные вариации.

Исторически сложилось два типа двойных вариаций. Основой одного из них — восполнение однотемности в условиях строгого варьирования. Если это варьирование фигурационно, орнаментально, то контрасты между вариациями невелики, поэтому внедрение темы иного характера с ее видоизменениями вполне оправдывает себя.

Основа другого типа — широкое развертывание жанровых контрастов. Сопоставляются жанры народно-бытового происхождения, каждый из которых развит вариационно.

Отсюда вытекают большие различия в построении формы. В первом типе слушателю предлагаются сразу обе темы, изложенные

³ Этот случай упоминался в связи с ритмической вариативностью. Мелодия здесь ритмически унифицирована, принимая — вопреки разнообразной ритмике тем-

мы — новый, «принудительный» рисунок:  (с комплементарными ба-

сами). Из-за членения мелодии на мотивы с одинаковым числом звуков (по три) интонационные связи совершенно трансформируются. При втором произведении композитор испытал другой метод ритмической деформации: мелодия проходит (в нижнем регистре) из равномерном движении, что тоже радикально меняет установившуюся в теме интонацию. В 6-й вариации при сохранении (в основе) высотных отношений также вводятся принудительные членения по 4 или по 2 звука на пунктирном ритме. Напоминается сравнение со старым приемом вторгающихся извне оstinатных фигур, при которых, однако, внутренняя структура не нарушалась. Здесь же перестройка музыки заходит гораздо глубже.

подряд. Вариации следуют поочередно — действует принцип попеременного чередования, неоднократного «пересечения». Форма имеет вид $a \ b \ a_1 \ b_1 \ a_2 \ b_2 \dots$ (повторяемая контрастно-двухчастная форма). Если же произведение завершается первой темой, возникает рондообразность. С точки зрения эстетической это означает постоянное взаимное освежение двух вариационных систем.

Второй тип, в отличие от первого, основан не на поочередном появлении единичных вариаций, а на соединении вариационных комплексов; поэтому образуется контраст крупных пластов музыки, которые сливаются в одно целое по принципу образно-жанрового взаимодополнения. В первом типе двойных вариаций общая форма легко складывается благодаря смене уходов от начальной темы и возвратов к ней; кроме того, параллельно идущий процесс изменения обеих тем допускает в большей или меньшей мере склонное развитие, способствующее единству. Во втором же типе образно-жанровое скрепление само по себе не всегда достаточно для создания сплоченной формы целого. Поэтому ее единство так или иначе усиливается. Во-первых, сложная двухчастная форма $A+B$ (или — при большей самостоятельности частей — контрастно-составная) обогащается связками или иными объединяющими приемами (например, сближением тем, переработкой одной темы в направлении второй). Во-вторых, большое значение приобретает иногда итоговая часть — кода. И, в-третьих, единство A и B может закрепляться их повтором (ABA, B_1), что сближает форму с сонатой без разработки.

Существуют типы промежуточные между однотемными и двухтемными вариациями. Таков финал 3-й симфонии Бетховена, который можно было бы рассматривать без оговорок в качестве симфонизированных двойных вариаций, если бы первая его тема не представляла собой бас основной темы; налицо поэтому вариации на одну фактурно раздвоенную тему¹. Тем не менее различия баса и мелодии настолько велики, что создают почву для весьма разнохарактерных вариаций. Они местами складываются в группы (то есть приближаются ко второму типу) и в то же время неоднократно чередуются как друг с другом, так и с эпизодами разработочного характера.

Ко второму типу близка «Пляска смерти» Листа. После ряда вариаций на «Dies irae» в *Maestoso* (22) звучит фанфара вальтери (свободное обращение начала темы) и, вслед за ней, хор из трех построений, первое из которых есть гармония «Фолья»².

¹ Существует и противоположная точка зрения: бас и есть основная тема, из которой в процессе варьирования рождается новая мелодия. Против этого говорят в крайних случаях диспарность мелодии, мало значимая для принципа бетховенского, и весьма странные для самостоятельной мелодии повторения одного звука B , переходящие с паузами в повторения этой группы понятия как доминантно-ный бас и третий член триады двухчастной формы). Сам композитор высказался ясно, называя в Вариациях *Es-dur* op. 35 «Introduzione col Basso del Tema», а при появлении основной мелодии — «Tema».

² Мрачное величие родит «Фолью» с другими эпизодами произведения.

Мелодически можно усмотреть в хорале свободную переработку некоторых интонаций «Dies irae», а также прямую связь с одним из продолжающих мотивов этой мелодии¹. Хорал, как субтема, семь раз варьируется, образуя особую группу (23—27) и предшествует репризе «Dies irae». Смысл введения второго тематического начала, вероятно, заключается в стремлении Листа противопоставить дикому беснованию нечто величественно-позитивное (хотя и не остающееся победителем).

Гайдновский тип. Тип поочередного варьирования был развит Гайдном. Регулярно освежающий и уравновешенный контраст гармонировал с обликом медленных частей (или пьес) Гайдна. Обе темы иногда наделяются некоторым родством (*Andante* из симфонии № 103). Компенсацией за отдаленность и законченность тем служит переход к более связному и свободному изложению по мере приближения к концу (*Andante F-dur* из симфонии № 90), образование большой и значительной коды (*Andante* с вариациями *f-moll* для фортепиано, а также оба названных выше примера). Варьирование не всегда интенсивно (иногда целые куски проходят без изменений). Поэтому на первом плане оказывается впечатление попеременных контрастных смей. Другая причина такого впечатления — происхождение от сложной трехчастной формы с трио (*Andante f-moll* написано в сложной тройной трехчастной форме с варьированным повторением частей). Вторая тема, как правило, излагается в одноименном ладу, что в данных условиях имеет определенное эстетическое значение: слушателю как бы демонстрируются свет и тени жизни; их контраст, подчас довольно резкий (см. пример 93), смягчается, однако, однородностью его повторений.

Гайдн. Симфония 90. II ч.
Первая тема

Вторая тема

¹ См. мотив на слова «Cogni omnes» (Ливанова Т. История западно-романской музыки, нотный пример № 39).

Гайдновские традиции ощутимы у Бетховена в Allegretto из Трио op. 70 № 2. Контрастируют темы в одноименных ладах: мажорная тема лирико-моторного характера и минорная, где грубоватость сочетается с легкой скерцозностью. Но тенденция к связности проявляется очень быстро: минорная тема, не завершаясь в первом проведении, перерастает в подготовку мажорной. Последняя часть задумана как синтез (с преобладанием элементов минорной темы) ¹.

Andante con moto 5-й симфонии Бетховена. Несравненно значительнее и оригинальнее Andante con moto 5-й симфонии. Его схема такова:

Темы (такты 1—49)			Первый раздел (50—98)			Второй раздел (99—157)			Третий раздел (158—205)				Кода (206—247)
A	B	Возвр.	A ₁	B ₁	Возвр.	A ₂ A ₃ A ₄	Разраб. заглав.	B ₂	Ср.	A ₅	Ср.	A ₆	
6+14	2+7	11	8+14	0+7	11	8 8 9	11	10	9	10	8	6+12	8+16+78
A ₁	A ₂ -C	-A ₁	A ₁	A ₂ -C	-A ₁	A ₁	A ₁ -E ₂ -A ₁ -F	C	A ₁	B ₁	A ₁	A ₁	A ₁

В музыке венских классиков певучие темы нередко пронизаны отчетливым ритмом — лиризм бывает в них связан с размеренностью и дисциплинированностью. Более того, лирическое начало порой соседствует с выраженным силой, мужеством, героикой (как в Andante из «Военной симфонии» Гайдна) или перерабатывается в этом направлении благодаря вариационному развитию (как в Largo из Скрипичного концерта Бетховена) ².

В лирическом центре 5-й симфонии налицо родственный процесс, запечатленный с большой широтой и мощью. Уклон к двум противоположным сферам — певуче-лирической ³ и фанфарно-героической — проходит через все Andante con moto, причем ни одна из них не вытесняет другую: хотя героическое начало напоминает о себе с возрастающей силой, но мягкий, сердечный лиризм сохраняется вплоть до заключительного синтеза. Содержание не сводится целиком к взаимоотношениям лирики и героики; есть в нем и «промежуточные» состояния, оберегающие Andante от схематички обрванных контрастов: мерное течение жизни (группы из трех проведений A наподобие фугато в тактах 99—121), даже легкий налет скерцозности в среднем из них (A₂), своего рода пасторальное интимно-свободно-концертующеего характера (в тактах 123—145). Поэтому можно усмотреть в Andante и широкое сопоставление несколько иного рода: уравновешенное, «информативное» жизненное ощущение — и его большое или малое нарушение. Дуализм этот, выходя за пределы тем, заложан отнюдь в их соотношении: если A внутренне далеко, монументно и обладает огромной устойчивой законченностью ⁴, то

¹ См. пример 174 в кн.: Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

² «... Некоторые медленные темы Бетховена представляют [...] лирику, приближающую нас бы другой стороной бетховенской героики» (Мизель Л. О мелодии, с. 222).

³ Вплоть до самой важной — см. дополнение к первой теме, которому не случайно Бетховен придал рефренный смысл. Почти полной неизменяемостью рефрена оттеняются изменения обеих тем, а на фоне его смягчающего и приглушающего звучания особенно заметны динамически интенсивные перепады варьирования.

⁴ Напоминаем о цепи из пяти дополнений, намного превышающей длительность самой темы.

B, содержащее глубокое переоплавление, внутренне раздвоено, а внешне остается неизменяемым ⁵.

На протяжении Andante дуализм, «заданный» жесткостью вариаций, разлит широко и необычно. Чередование тем глубоко противоречно: сперва кажется, что имеется своеобразная сочлененность двух частей по типу параллельной и продолжающей тем, где даже первой части трехчастной формы и певучего трио — до резкого перелома в B укрепляет такое впечатление. 1-я вариация ничего не меняет в этом отношении, а поэтому возникает противоречие между резким профилем развития и его неизменным — в принципе — воспроизведением. Необычность и варьируется сила этого процесса самым великим, чтобы регулярность в чередовании вариаций могла и далее сохраниться. Бетховен на время «отстраняется» от главной близости к B и дает подряд три вариации на A (отбрасывая дополнение). Отход от регулярности чередования оказывается в действительности попыткой ввести развитие в спокойную, размеренную колею. Но влияние B сказывается в последнем из проведений A (A₁) с его forte subito (после pp «каприо») и tutti; гармоника и синтаксически вариация не завершается ⁶; ролевая типичность «серины» очевидно. Взаимодействие обеих тем тут же подтверждается и «мирным» путем: в разработочном эпизоде деревянных, а затем в дополнении (такты 144—146), мотив темы A принимает форму аккордовой мелодии, присущую B:



Третье и последнее появление темы B (B₂ в схеме) — самый сильный из «выпадов» не только благодаря мощной инструменталке и растянутой начальной нотной, но и потому, что он возникает теперь не внутри одной темы, а как нечто еще более внезапное и вторгшееся со стороны. Здесь находится терция из двух кульминаций: композитор подчеркнул это, поместив вершинные звуки g₂ и трезвон золотого сечения (такты 153—154). Исчезновение спокойной (и As-dur) части темы можно связать и с недавней динамикой A₁ ⁷.

Последний этап варьирования (третий раздел Andante) сочетает глубокий уход в сторону с усиленным возвратом. В A₅ изменяется лад (традиции классического Minore, включенного в процесс непрерывного развития), создается совершенно новая таинственный эмоциональный облик и темброво-характерный («посовой») колорит; здесь — самое далекое внутреннее переоплавление первой темы. Сравнимое по глубине с переоплавлением внутри второй темы, оно, однако, направлено в прямо противоположную героике сторону (приглушенность, затемненность, фантастичность). Поразительная особенность вариации (уже от-

⁵ Внезапное исчезновение спокойного аккомпанемента в 4-м такте, битональность, дробление без замыкания и отсутствие совершенного каданса в конце. Контраст есть и в A и в B. Но если дополнение первой темы имеет характер ортемпоний и действительно «дополняющим» одерживает тему нежной теплотой, то контраст внутри B представляет радикальное преобразование; он предвосхищает листовские коронные трансформации единого тематического материала. Вместе с тем он глубоко логичен: во второй теме заложено внутреннее противоречие между ее возможностями (трезвучность, «золотой ход» как потенциальная мощная фанфаристика) и умеренностью реального звучания. Поэтому так обесстраив типично бетховенский «взрыв», случившийся это противоречие.

⁶ Замыкание почти сведено на нет, что напоминает о B. Фермата на доминанте тоже вызывает аналогично с долго звучащим квинтовым тоном в конце B.

⁷ B₂ косвенно сближается с A и своей однонаправленностью и наличием замыкания вслед за дроблением.

мечтавшая на с. 81) — созидание ее гармония, а отчасти — мелодия с основной «Фолья» — этой многозначительной архаической темой, привлекавшей многих музыкантов. Бетховен сопоставляет рядом сильнейшее по проведенной второй темы с «отстраняющимся» вариантом первой темы и таким образом создает наиболее мощный из контрастов *Andante*: жанрово-реалистическое, утверждающее звучание фанфар и элегично-вопросительный¹ оттенок A_2 .

Усиленный возврат первой темы (реакция на «далекий экскурс» и ее шок) образует вторую и последнюю из главных кульминаций². Здесь — и только здесь — выявляется наконец та эмоциональная насыщенность, которая была затуманена в темпе средствами фактуры, регистра, динамики, а в вариациях — фигурированием. «Дауглиность» вершины *Andante* вытекает из его двухтемности — оба начала, лежащие в основе части, доведены до своего апофеоза³.

Динамический контраст двух завершающих проведенных первой темы так велик, и переход от сдержанности и тишины A_2 к торжественному полнозвучию A_4 так мал (такты 177—184), что эгалитаризация еще более, чем A_1 , приближается к «типу крика»: следовательно, влияние героического начала проявилось еще сильнее. Оно сказалось и в том, что к теме A применен тип варьирования, свойственный B : усиление звучания при неукосновенности аккордово-мелодической основы.

В третьем разделе *Andante* Бетховен сопоставляет крайние точки, полные в трактовке первой темы (A_1 и A_4). Тем самым первая тема уподобляется второй с ее внутренней контрастностью; героическая тема «навязала» лирической свою расщепленность.

К концу вариационного цикла A и B перестали выступать совместно, и их обособление приводит к резко возрастающей индивидуализации (последнее фанфарное проведение B_2 как «торжественное»; фантастико-колористическая «Фолья»; бесчисленная гимничность «регресс»).⁴

Динамичность реприз нередко усиливается ретроспекцией: постепенным затуханием или внезапным снятием громкости. Бетховену не пришлось проявить специальную заботу об этом; достаточно было сохранить рефреновое доминантное, светло-прозрачное и мягко-волнующее.

В коде происходят два синтезирующих процесса: один из них — чередование волн покоя и подъема, воспроизводящее подобие, но более масштабные процессы в предыдущем. Другой процесс — мелодические сплавления, особенно важные для формы двойных вариаций вообще, и как противовес обособлению обеих тем. Их в коде два — подъемное и умиротворяющее. Первое (такты 214—218) сливает заключительную интонацию A :

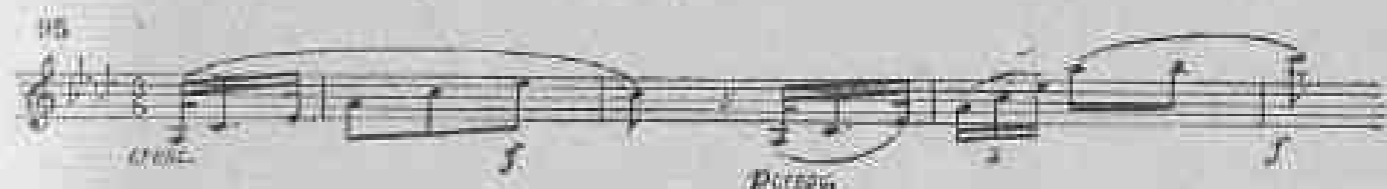
¹ Все четыре фразы (трипо как и два дополнения) кончатся доминантами as и Ces .

² В A_4 есть черты общей репризности (возврат неизменной мелодии), что дает возможность сблизить общую форму *Andante* с трехчастностью («Frei Variatione Liedform»), — как указано в партитуре, в издании Wiener Philharmonischer Verlag. О подходе к трехчастному принципу идет речь и в упомянутой работе В. В. Протопопова «Принципы музыкальной формы Бетховена». В пользу же сплавления формы вариаций из трех разделов, указанные в схеме, говорят ряд доказательств: сохранение двухтемности (A_{2-3-4} , B_2) во втором разделе; сильный тональный контраст ($C-dur$ — as -шоль) между последней вариацией второго раздела и первой вариацией третьего раздела, равно как и наибольшее в *Andante* образное противопоставление. Отсюда не обнаруживая какой-либо связи со своим предшественником B_2 , вариация A_2 явно тяготеет к A_4 — та же тема, та же тональность, общая предельно выжидательная направленность к A_4 . Эту же связь только подчеркивает инструменталка: канонический голос, придающий A_1 особую насыщенность, поручен тому же терцету (флейта, кларнет, фагот), который исполнил ведущую партию в A_2 .

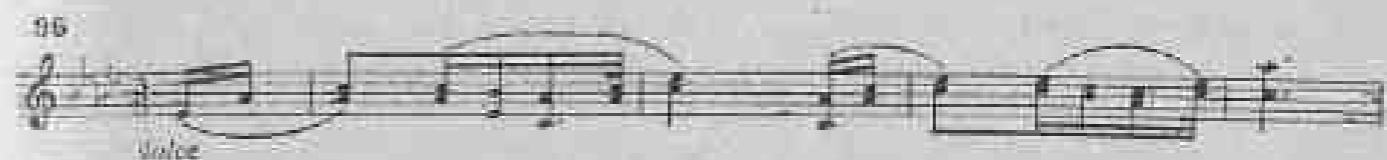
³ Бетховен особым образом подчеркнул наличие двух главных кульминаций — подходы к обеим сделаны аналогично; переклички деревянных и струнных после солирующей группы «дерева».



с интонации B развитием по тоническому трезвучию и характерной интонацией золотого хода $as-b-c$ (такты 216—217):



Во втором, самом значительном (такты 230—233) трезвучие развито предельно основной интонацией A ¹:



Добавим, что последние моменты кода (такты 236—247) представляют «пропаланные» повторения близких обеих темам интонаций — сперва секстетаккордовой ($c-as-as$), затем — трезвучной ($as-c-as$).

Все сказанное свидетельствует о необычайной силе, которую Бетховен вдохнул в спокойную и статичную форму попеременных вариаций. Не отстает нормам (малою — одноименный мажор) уже само образное соотношение тем: сверху, как кажется, мало контрастное, а через несколько мгновений почти антагонистически-резкое. Методы варьирования обеих тем совершенно различны: если A , более близкое обычному типу вариационных тем, подвергается фигурной переработке (и только после четырех фигурных вариаций появляется «характерная» — A_2), то B как посетитель или «провокационный» мелодически вообще не варьируется (а укореняется сопровождающей фигурой в B , мало заметно для слуха) и, таким образом, демонстрирует принцип, родственный *organo ostinato* (точнее — варьирование подержанного аккордового пласта). Подобное различие подхода, связанное с различием природы самих тем — певуче-подвижной и торжественно-фанфарной, — говорит о чуждости композитора и небезымысли вариационных шаблонов, и в то же время своеобразно оттеняет основу формы двойных вариаций.

Регулярность смены сохранена лишь как отправной пункт, но и его роль внутренне подорвана динамической трансформацией во второй теме. Господствует не простая поочередная сменяемость, а активная драматургия, как в малом, так и в большом; вариационное развитие (со вкрапленным моментом разработочным) обогащается взаимодействием тем; одна из них претерпевает коренные внутренние переопределения, все три ее проведения носят динамически-прогрессирующий характер; семь проведенных первой темы дают аналогичную², хотя и более сложную, картину; контрасты вариаций многогранны; вершины многократно (их пять в основной части и две — в коде) и притом не сглаживаются друг друга как ит-за чередования тем, так и благодаря превосходству двух вершин B_2 и A_4 над прочим. Такова замечательная симфоническая драматургия этого, оставшегося в своей области уникалом, образца двойных вариаций.

¹ Три тихих и прерываемых паузами каденционных аккорда струнных (такты 237—239) звучат многозначительно, заставляя ждать чего-то важного. И, действительно, они означают наступление собственно кода, означенной наиболее полным синтезом обеих тем.

² Сперва использован старый прием фигурной активизации (он есть и в двух проведениях B); достигнув вершинной вариации A_2 , процесс восхождения осложнен спадом (A_3) и усиленным возвратом (A_4).

Дальнейшая судьба попеременных вариаций. Бетховену пришлось нарушить принцип мерного чередования вариаций «то на одну, то на другую» тему, чтоб создать *Andante con moto* 5-й симфонии. В дальнейшем же история попеременного типа почти пресеклась, ибо исчез главный стимул, питавший его, — малая контрастность орнаментально-фигуративных вариаций¹. Два явления пришли на смену «взаимопомощи тем»: богатство выразительных средств, применяемых даже при строгом варьировании, и широкий диапазон отклонений от темы при свободном варьировании; эти явления обеспечили сколь угодно большую образную самостоятельность и взаимоконтрастность вариаций.

Известным исключением на этом фоне представляются некоторые оперные эпизоды Римского-Корсакова, что нельзя считать случайностью. Построению небольших форм у Римского-Корсакова нередко присущ принцип на низывания, сопоставления умеренно контрастирующих малых частей, обычно наделяемых общими, скрепляющими элементами. Примененный к варьированию, принцип этот трактуется свободно — без точно регламентированной очередности, и поэтому приносятся черты второго типа двойных вариаций, то есть эпизодического образования группы вариаций на одну тему.

Это можно видеть в «Хороводе русалок» из «Майской ночи» Римского-Корсакова, где четвертое проведение второй темы разрастается до 8 кратных вариаций типа *colpato*, образующих нарастающий предикт к полифонно-синтетической репризе. Также и в «Свадебном обряде» из «Снегурочки» первый раздел складывается из четырех проводений, а перед концом образуется группа вариаций, совмещающих черты предиктности и репризности². Подобно некоторым старым образцам здесь в основе лежит чередование тем с солирующей вариацией (что связано со смысловой династичностью этого номера оперы: Мизгирь и девушки). Отсюда же вытекают неравномерные пропорции, отделяющие «свадебный обряд» от старинных образцов³:

А В А В А В
16 4 8 8 4 7 16 (+3) + 7

Минимативный, но очень оригинальный пример черных двойных вариаций попеременного типа — диалог скомороха и старого деда из I действия «Сказки о даре Салтана», где каждый из участников диалога пользуется особым методом развития: строго-остинатным (скоморох) и свободно-вариантным (дед); из вза-

¹ Автор английского учебника «Прикладные формы» Э. Праут (1895) смог привести лишь пример из своего собственного сочинения.

² Как указывает С. С. Скребков, «реприза начинается в главной тональности, на обширном органном пункте доминанты и с богато развитой фактурой...» (см.: Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958, с. 250). Там же отмечается совмещение попеременных и группных вариаций. О полифоническом развитии и тональном плане см.: Протопопов В. Вариации в русской опере, с. 45—48.

³ А убывает (16, 8, 4), В прибывает (4, 8, 7), но завершает широко развитое А. Смысл этого подвижного соотношения таков: основная тема «Как не пава-свет» долго наследуется контрастирующими мелодиями Куныи и хора девушек, «разбивается» реплика Мизгиря и как будто имеет тенденцию сойти на нет. Но именно после минимального проведения А и наибольшего развития темы Мизгиря А всплывает со всей силой и надолго (4 куплета + 2 подопевка), как свадебный «песня на девичьем» (см.: Римский-Корсаков Н. 100 русских песен, № 78).

имное отношение — развитие одного начала на фоне неизменности другого (ab ab; abca...) как прием нарастания. В случаях, подобных этому, контрастность подчеркивается взаимно — и характером исходного тематизма и противоопоставлением в мотивах его обработки.

Тип пластов. Обратимся ко второму, уже частично затронутому типу двойных вариаций — типу пластов. Если контраст тем, образов иногда выдвигался на первый план даже в первом типе, то здесь он безусловно является исходным пунктом композиторского замысла. При этом вариационность оказывается средством для того, чтоб с желаемой полнотой и разнообразием оттенков развернуть оба сопоставляемых начала.

Исторической основой этого типа послужили широчайше распространенные в народно-музыкальных культурах контрастные последования и сцепления — медленное и быстрое, певучее и подвижное, лирическое и плясовое, минорное и мажорное. Как видно из перечня, они носят характер восходящий либо в прямом — динамическом смысле, либо в обще-эстетическом отношении. На этой основе вырастают различные контрастные сочетания в профессиональной музыке. Такими были распространенные в русской музыке первой половины XIX века «сдвоенные песни», где за медленной лирической следовала быстрая плясовая. Куплетная структура каждой из песен уже сама по себе приближает общую форму к двойным вариациям; если же куплетность сопряжена с большими или меньшими изменениями, то близость эта соответственно возрастает. Таков, например, Концертный дуэт для двух сопрано, хора и оркестра Кашина, где сочетаются две песни в вариационно-куплетной форме — медленная, лирическая «Лучина» и оживленная, темпераментная «Вдоль по улице молодец идет»⁴.

Высшим образцом двойных вариаций «комплексного типа» явилась «Камаринская» Глинки. Если в варьировании свадебной песни композитор совершенно отказывается от мелодических изменений, не видя необходимости активно и непосредственно воздействовать на созерцательно-лирическую мелодию⁵ и, таким образом, дает чисто-остинатное варьирование, то в варьировании плясовой Глинка пользуется как остинатностью, так и противоположным методом; применяя разнообразные приемы (создание «новых мелодий», претворение фигуративности в народно-плясовом духе, внедрение контраста внутрь вариации и другие), он создает жанрово-характерные эпизоды. Тема, которая, как таковая, представляет большую художественную ценность, варьируется одним определенным — притом «консервативным» методом; тема же, сама по себе менее богатая (и, к тому же, чаще проводимая), обрабатывается различными, в том числе активно преобразующими методами; все это означает, что Глинка ставит выбор типов варьирования в зависимость от природы темы.

⁴ См.: «История русской музыки в нотных образцах» под ред. проф. С. Л. Глинка, том II, М., 1960, с. 234. О совмещении контраста с вариационностью в черных хорах см.: Протопопов В. Вариации в русской классической опере, с. 34—39.

⁵ Возможно, не желая рисковать утратой неоконченной весенней красоты.

Не удовлетворяясь простым сдвиганием разнохарактерных песен, композитор создает форму более высокой организованности, давая вторичное сопоставление песен. Формам, близким сонатной без разработки, бывает присуща потенциальная опасность чрезмерной уравновешенности, некоторой статичности. Глинка избегает этого, во многом перестраивая репризу (сокращение и переинструментовка свадебной, появление В-дуг, важные гармонико-полифонические «новшества» в плясовой) и расширяя ее кульминационной кодой. Сохраняя примерную равнодлительность экспозиции и репризы, Глинка, однако, совершенно изменяет внутренние пропорции: если в экспозиции Allegro (по абсолютной длительности) лишь менее, чем на треть превышает Moderato, то в репризе — вместе с кодой — преобладание Allegro более чем четырехкратно. Такой резкий сдвиг в сторону активности — явное свидетельство динамизма в трактовке формы двойных вариаций¹. И в другом отношении Глинка не стремился к уравновешиванию: остигматный метод значительно преобладает над обновляющим мелодию (примерно вдвое). Такая роль остигматности, неизбежно ограничивающей контрасты, сделала двухтемную форму особенно оправданной и в «Камаринской» и в произведениях преемников Глинки.

Как сохраняя, так и изменяя мелодию, Глинка не нарушая в «Камаринской» общескрепляющий комплекс, то есть держался в пределах строгого варьирования. Можно указать произведения, в основном развивающие эту традицию, — «Сербская фантазия» Римского-Корсакова, «Фантазия из темы Рябикина» Арениского, пьеса Чайковского «В деревне», эпизоды из оперы «Садко» — «Сказка Нежаты с присказкой», последование песен калек переходных и скоморохов из 4-й картины. Но не менее часто встречаются отклонения в сторону разработанности — «Баба-Яга» и «Казачок» Даргомыжского, «Исламей» Балакирева, финал Струнной серенады Чайковского, дуэт сестер в прологе «Сказки о царе Салтане». Интересно, однако, что такие отклонения характерны именно для быстрых частей: следовательно, развивается все-таки глинкинская традиция (в «Камаринской» только быстрые части нарушают остигматность); сделав шаг в сторону большей свободы, но принципиальное соотношение между медленной и быстрой темами сохранено. Иногда двухтемная вариационность облекается в форму трехчастности (Andantino из 4-й симфонии Чайковского). Встречается ярко выраженная динамизация репризы («Исламей», Фантазия Арениского).

¹ Суммарное преобладание плясовой над свадебной (число проведений — 35 и 7) также говорит об отсутствии песенного равновесия. Это же обстоятельство сближает свадебную с медленной вступлением и даже позволяет видеть в форме «Камаринской» черты сложной трехчастности (D-dur — B-dur — D-dur) со вступлением в первом и втором частях. (Холопов Ю. Н. Принципы классификации гомофонных форм — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971); в некоторых произведениях предшественников и последователей Глинки вступительная функция вариаций над медленную тему выступает более определенно.

Родство обоих типов. Усматривая различные корни обоих типов двойных вариаций и описывая их, в основном, порознь, мы вместе с тем касались также известной их общности. Она проявляется иногда в типе тематического контраста¹, в тяготении тем к сближению. На этой основе появляются примеры, где в вариациях первого типа происходит эпизодическое образование групп на одну тему (Andante con moto 5-й симфонии Бетховена, хоры Римского-Корсакова). И наоборот, в произведении, построенном в основном по второму типу, могут встретиться элементы первого. Таковы «Симфонические вариации» Франка; большая их часть (Allegretto и Lento) занята видоизменениями одной из тем, изложенной в нечетном метре, а в финальном Allegro, где преобладает другая тема — в четном метре, — участвует также и предыдущая тема, то есть имеет место чередование тем. Следует также принять во внимание, что в тех случаях, когда вновь появляются серии вариаций на обе темы (A B A₁ B₁) или на одну из них (ABA₁), возникает попеременность крупного масштаба, то есть происходит известное сближение обоих типов.

Многотемные вариации. Увеличение числа тем для вариаций от одной до двух — не предел. При варьировании трех или более тем образуются многотемные вариации. Они существовали в старинной музыке в виде слитных танцевальных сюит (напомним о трехтемных гальярдах Берда и Булла, построенных по типу чередования, и о четырехтемном «Итальянском пассаменте» XVI века, построенном по типу пластов).

Образцы многотемных вариаций в русской музыке даны Глинкой. Сюда относятся «Капричио на русские темы» для фортепиано в четыре руки (1834) — произведение не вполне зрелое, но представляющее интерес и по сопоставлению разнохарактерных тем и по методам их обработки, а также по тенденциям их сближения. В качестве тройных вариаций может рассматриваться хор гребцов из «Ивана Сусанина» (собственно — хор гребцов, тема баладаек и хор торжественного приветствия). Многочисленная вариационность, организованная зеркальной сонатностью и пронизанная сближающими разными темами общими элементами, налицо в увертюре «Ночь в Мадриде».

К области тройных вариаций в основном относятся увертюры на русские темы Балакирева и Римского-Корсакова; сонатная форма (с эпическим обрамлением) включает разработку, так что методы развития выходят за пределы чисто-вариационные. Все темы в каждой из увертюр относятся к различным народно-песенным жанрам, а то же время авторы стремятся (как и Глинка) подчеркнуть общие моменты.

Более «чистый» образец многотемных вариаций — Пляски из IV действия оперы Чайковского «Опричник», где варьируются (главным образом остигматно) шесть тем; форма целого представляет слитную сюиту. Из этого примера видно, что многотемность

¹ Но контраст темпов остается достоянием второго типа.

может нести в себе зачатки полиурри, то есть ограничивает художественные возможности данной формы. Существует и другое препятствие для широкого распространения многотемных вариаций. Чем большее число музыкальных мыслей участвует в вариациях, тем неизбежнее внимание слушателя переносится с варьирования на самое чередование тем как таковое (особенно, если темы ярки и контраст их велик). Явление это, отмеченное нами уже в некоторых двойных вариациях, здесь проступает еще сильнее¹.

Образцы двойных и многотемных вариаций в советской музыке. Изредка обращаются к двойным вариациям советские композиторы. По типу чередований построена II часть (Andante poco troppo) 2-го квартета Д. Кабалевского. Темы родственны друг другу, и как бы в компенсацию за это композитор, сохраняя мотивную основу, сильно изменяет мелодическое содержание вариаций; их развитие влечет за собой и постепенное расширение масштабов. В целях завершения темы в конце полифонически объединены. По типу пластов построена Финал Симфонии-концерта для виолончели с оркестром, оформленный в виде трехчастности. Интересные особенности финала — наличие остинатных вариаций в первом разделе, появление второй темы не сразу в полном виде («становление темы») и переработка одной темы в другую². К этому же типу относятся «Вариации на две темы из третьей английской сюиты И. С. Баха» С. Разоренова. Одна из тем — минорная сарабанда, другая — мажорная мюзетта, не появляющаяся в подлинном виде: она фигурирует сперва (7-я вариация) лишь со средним голосом и только в следующей вариации появляется основная мелодия в очень поэтичном звучании; мы снова встречаемся с таким случаем, где вариация проясняет тему. В целом вариации Разоренова — большое произведение концертного плана.

§ II. ВАРИАЦИИ КАК ЦЕЛОЕ

Трудности в построении формы. При изучении других форм у нас до сих пор не было необходимости выделять форму как целое в особую проблему. В репризных формах единство надежно обеспечивалось благодаря возврату начальной части. При отсутствии репризы единству способствовали небольшие масштабы и

¹ В качестве типичных вариаций иногда рассматривается «Хоровод и песня про бобра» из «Снегурочки» Римского-Корсакова. Но оставшими здесь являются вариации на одну тему («Ай, во поле липовый»). Вариации же «Песня про бобра» по продолжительности и имеют второстепенное, отступающее значение. Наконец, третья тема (вариант «Камаринской») — всего лишь оркестровой отыгрыш и формула аккомпанемента.

² Двойные вариации типа пластов имеются и в финале Концертино для виолончели с оркестром Прокофьева, завершено Кабалевским и Ростроповичем; здесь форма близка сонате без разработки. Оба прокофьевских произведения подробно анализируются в работах Вл. Бланка («Концерты для виолончели с оркестром С. Прокофьева», М., 1960; см. также сборника «Музыка и современность», вып. 1, 1962, с. 33 и вып. 3, 1965, с. 164).

бесконтрастность частей (простые формы) либо минимальность числа частей и их ясно осязаемое образное взаимодействие (сложная двухчастная форма).

Иначе обстоит дело в вариационной форме. Количество частей значительно, а иногда и очень велико. Все части отличны друг от друга, а нередко достигают большого взаимного контраста. Образная логика более сложна, а потому менее ясна для слушателя. Задания предшествующих форм сводились к однократному развитию или однократному контрасту или к сочетанию того либо другого с репризой¹. Вариации же предполагают изменения многократные и неопределенные по численности. Внутренняя завершенность вариаций обычно велика (за исключением симфонизированных видов) и легко ведет к созданию отграниченных миниатюр. Если вариации более или менее сходны, то их последовательность напоминает принцип «периодичность бесконечна»; если вариации внутренне замкнуты, то их последование подчинено принципу «завершенность делится». В то время как, например, сонатная форма целого завершена внешне, а части ее незамкнуты, в вариациях положение прямо противоположно (замкнутость частей при незамкнутости целого²) и поэтому само по себе не благоприятствует созданию цельности.

Свобода расположения частей в цикле не всегда далека от случайности (особенно при многочисленности вариаций). Даже в выдающихся произведениях иногда можно считать данную планировку не единственно возможной. Иной раз допустима другая последовательность, которая — будь она реализована автором — показалась бы нам естественной. Косвенное подтверждение сказанного можно видеть в существовании вариантов формы («Симфонические этюды» Шумана), в купюрах, санкционированных автором (вариации Рахманинова на темы Корелли, Шопена) или общепринятых в исполнении (Трио Чайковского)³.

Имеются, конечно, в вариационных циклах и положительные формообразующие зачатки — они коренятся в единстве тематической основы и в ее постоянном развитии (напомним о принципах «общность объединяет» и «развитие объединяет»). Однако сами по себе они не вполне достаточны для того, чтобы противостоять всему ранее сказанному и сконструировать отчетливо завершенную и логично построенную форму. Отсюда вытекает пе-

¹ В сложных формах имеются в виду соотношения основных — наиболее крупных частей.

² Или, другими словами, каждая вариация слишком конечна, цикл же в принципе бесконечен.

³ На фоне общей неопределенности числа вариаций можно заметить одну определенную цифру — 12 (ряд циклов Моцарта, «Симфонические этюды» Шумана; Чайковский — 3-я сюита, Трио, Тема с вариациями op. 19 № 6; Рубинштейн — Тема с вариациями op. 88; Лядов — Вариации на тему Ганьки, 12 произведений у Шостаковича в «Симфонии пасторальной» и в Largo 8-й симфонии). Трудно указать яркую эту цифру. Само функционирование, возможно, связано с желанием противопоставить нечто устойчивое неустойчивости количества вариаций.

Заметим, что в самостоятельных произведениях число вариаций обычно больше, чем в частях крупных форм.

обходимость внедрять в вариационный цикл как бы «со стороны» те или иные объединяющие приемы, не содержащиеся в нем самом.

Две группы объединяющих средств. Их следует подразделить на две категории, вытекающие из упомянутых «несовершенств» вариационного цикла: требуется преодоление незамкнутости целого и замкнутости, обособленности его малых частей. Таким образом, одна из категорий представляет средства внешней замкнутости, тогда как другая — средства внутренней закономерности.

Внешнее замыкание. Возврат темы. Обращаясь к внешнему замыканию, необходимо прежде всего предостеречь от неверного истолкования термина «внешнее». Имеется в виду наличие специальной объединяющей части, вынесенной за пределы («вовне») основных вариаций; но относительно не имеется в виду отсутствие внутренних, органических связей с основной частью. Такие связи имеют место всегда и достигают наибольшей степени, если последняя часть цикла сама есть вариация, наделяемая особыми завершающими качествами.

Наиболее важны тематические средства завершения. Здесь существуют два противоположных пути — возврат темы и коренной отход от нее. Возможность их образования есть следствие двойной природы вариаций, сочетающих повторность с обновлением. Поэтому замыкание вариаций может производиться путем отклонения от этого двуединства в ту или другую сторону. Исходя от обновления, от изменчивости, композитор может замкнуть вариации, противопоставив этим качествам неизменность, то есть возвращение темы; оно отчетливо выделится на фоне предшествующих нарушений. Исходя из элемента повторности, от того общего, что содержится в вариациях, композитор может замкнуть вариации, противопоставив им нечто тематически иное — либо радикально меняющее тему, либо вводящее совсем новую тему.

Оба метода неравноправны по простоте, очевидности, а потому и по распространенности: возвращение темы или значительное приближение к ней встречаются гораздо чаще. Постоянный приток нового в вариациях более ощутим, чем «однозначное» сохранение элементов темы; с другой стороны, вторичный выход темы на сцену не знает себе равных как прием завершения. Возникает репризное обрамление (при небольших размерах вариаций форма напоминает трехчастность типа обрамления). Примерами могут служить финал 30-й сонаты (op. 109) Бетховена, Баллада Грига, 3-й концерт Прокофьева, 3-й квартет-поэма Чемберджи. Большое приближение к теме в последней вариации показывает ряд бетховенских образцов — 12-я соната, «Аппассионата»¹, Вариации F-dur, op. 34.

¹ Здесь не только возврат темы, но и сама вариационность усиливает чувство окончания: тема расчленена на двуклады, диалогически переключаясь в двух разных регистрах; широким цветом, образуется тишина «семантического прощания».

Возврат к теме, как и всякая репризность, не есть явление механическое. Реприза должна быть оправдана развитием содержания, ведущим вновь к теме. В 30-й сонате — после ряда «частных» образов — снова господствует более общее начало, характерное для позднего Бетховена (глубокое размышление). В Балладе Грига после драматической развязки происходит закономерный в условиях данного жанра возврат к образу повествователя-певца. Вообще же обычная роль возвратившейся темы — изживание драматизма, успокоение; возникают краткие, но звучащие многозначительно эпилоги, показывающие конец действия, его печальность. В связи со сказанным определяются две возможности исполнения темы, вернувшейся после вариаций: либо неизменность, либо известное переосмысление под влиянием всего прошедшего².

Отход от темы. Второй метод, уступая первому по безусловности действия, превосходит его оригинальностью. В его основе лежат не только специфические особенности вариационной формы, но и общие закономерности развития, имеющие — принцип завершающей перемены, переведенный в крупный план. Мы встретились с ним в обзоре принципов формообразования, когда речь шла о замыкании куплетности изменением в последнем проведении. Понятно, что «перемена» после вариаций, которые сами содержат изменения, сплошь да рядом весьма серьезные, требует более сильного образно-тематического перелома, чем «перемена» после простой куплетности; в этом заключается определенная (и не единственная) трудность данного метода.

Одним из ранних способов завершения путем «перемены» было изменение размера в заключительной вариации. К нему очень часто прибегал Моцарт (иногда сочетая его с возвращением темы в самом конце).

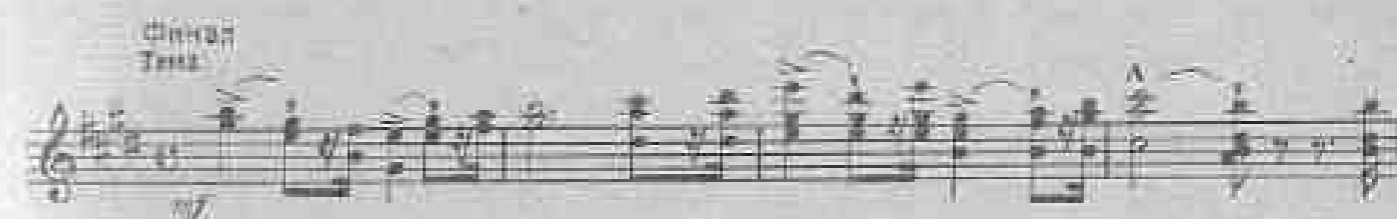
Более глубокое обновление заключительной части, связанное преимущественно с XIX веком, принесло с собой сложную проблему. Если композитор должен был заботиться об органичности столь простого приема, как возврат темы, то это тем паче требовалось здесь. Появление новой темы не могло быть оправдано самим фактом ее «инакости», отличности от вариаций; одна лишь ссылка на принцип «перемены в N-й раз» носила бы чисто формальный характер, допуская любые (в том числе и самые чуждые) отношения между вариациями и финалом. Принцип «перемены» создает лишь почву для возникновения нового, реализация же нового подчиняется законам образного развития. Вариирование

² Первое кажется более вероятным. Само изменение способно лишь углублять качества спокойствия или сдержанности, заложенные в теме. Так, в Балладе Грига подчеркнутое бесстрашие «эпилога» может оттенить катастрофичность развязки.

Заметим также, что композитор иногда изменяет фон, на котором звучит тема, без существенного образного сдвига (3-й концерт Прокофьева, где тема варьируется посредством фактурного вторжения из 5-й вариации — без нарушения ее спокойной значности).

должно закономерно приводить к данному явлению как результату всех пережитий. Так возникает в финале «Симфонических этюдов» Шумана тема из оперы Маршнера «Храмовник и еврейка», свидетельствуя о полном преодолении траурного колорита. В вариациях Листа на тему Баха после многочисленных и выдержанных главным образом в духе драматизма проведений дается мажорный хорал «Was Gott tut, das ist wohlgetan» в качестве итога всех исканий. В листовской же транскрипции тангоаллы из «Фенеллы» Обера последняя серия вариаций трактована, как нарастающие грозные события; естественен поэтому финал на песне восставшего народа.

Лист—Обер. «Немая из Португи» («Фенелла»), тангоалла
Первые предложения обеих частей темы



Иногда мы не находим сильного драматургического перелома. В этом случае главная роль принадлежит собственно тематическому развитию в вариациях, постепенно готовящему новую тему. Таковы вариации Римского-Корсакова для гобоя на тему романса Глинки «Что красotka молодая», где в финал введена песня «Во поле береза стояла», «Русские вариации» С. Евсеева, где аналогичную роль играет песня «Ах ты, бабочка».

Кодовые варианты темы. Существует тип промежуточный между возвратом прежней темы и появлением новой — переработка темы в кодовом духе. Создание кодовых вариантов — прием, распространенный в различных музыкальных формах и важный как для формообразования («разъяснение» заключительной функции), так и для образности (концентрация экспрессии). Открытый характер вариационной формы делает для нее особенно актуальными все моменты, позволяющие слушателю ясно ощутить коду как завершающую часть, а потому, в частности, и кодовые варианты. Так поступил неоднократно Бетховен, что мы уже видели в *Andante con moto* 5-й симфонии. Он усилил героические черты

темы в Вариациях с-*mol*l и лирические — в 12-й сонате. Последние 10 тактов Вариаций с-*mol*l представляют кульминацию цикла, где из двух интонаций темы — начальной и вершинной — выплывает нечто монументально-мужественное, достойно величающее пьесу. Несколько более независима музыкальная мысль, появляющаяся в конце вариаций 12-й сонаты, но и в ней слышны интонации темы (начальное *E5—A5* в басы, задержание *as—g* в мелодии) и характерное варьирование непрерывностью (сравнить такты 1—2 и 9—10 темы). Два кодовых варианта в Вариациях op. 21 № 1 Брамса; они очень интересны в принципиальном отношении как тип, близкий шумановскому «Поэт говорит» из «Детских сцен»: лирически-армирующее мудрое заключение, подымающееся над частными или омрачающими явлениями.

Элементы синтеза. Родствен предыдущему синтетический тип коды, встречающийся реже, чем можно бы думать. В коде «32 вариаций» участвуют: 1) мелодия темы в целом (31-я вариация), ее заключительный вариант, ее элементы — линия местных вершин (такты 1—6 32-й вариации), пунктирный ритм (такты 15—18 от конца); 2) отдельные образные типы вариаций — «№ 32 bis» как бы флейта соло, связанная с выражением тоски и скванности (сравнить с № 24), ее концовка на жалобной кульминации *as2*, дающая темброво-выразительный перелом (сравнить с «робойной» № 9, особенно такты 6—8); 3) моторные, фактурные и колористические компоненты («бурление» в начале 32-й вариации — и в № 10—11, быстрые гаммы тридцатьвторыми — и траты в № 18, арпеджеобразные триоли шестнадцатыми — в № 19, аккомпанемент кульминации — и в № 7—8). Все это дает основание видеть в данной коде действительную синтетичность как общего¹, так и частного характера.

Большие финалы. Этот же образец говорит и о роли другого завершающего фактора: имеются в виду пропорции заключительной части по сравнению с отдельными вариациями. Значительное масштабное расширение исторически было одним из самых ранних способов завершения. Будучи приемом «перемены» (преодоление масштабной периодичности вариаций), оно в той или иной мере приближалось к суммированию². Пример огромного финала — в «Симфонических этюдах» Шумана (его длительность равна приблизительно половине длительности всех вариаций). Очень развернуты и значительны заключительные вариации, которые одновременно являются финалами циклических произведений (Трио Чайковского, 1-й фортепианный концерт Глазунова). Но здесь, еще в большей степени, чем при истинном суммировании, важна не только (а иногда даже — не столько) сама протяженность, сколько то, что с ее помощью высказано. В больших фи-

¹ Отражено противопоставление вариаций действительного и «заторможенного» типа.

² При больших абсолютных величинах точное соответствие объединяющего раздела сумме малых частей уже не имеет значения; впечатление, близкое суммированию, возникает при всяком существенном преобладании.

налах часто встречаются отзвуки вариаций; вводится новый материал (например, вторая тема финала «Симфонических этюдов», напоминающая трио марша); еще важнее и чаще — моменты разработки, исторически рано появившиеся и противопоставлявшиеся строгим вариациям, как обретенное после многих перипетий свободное начало¹. Не следует, однако, забывать, что финал, даже и заключая в себе элементы свободного развития темы, в целом организует форму, служит ее устоем, то есть выполняет позитивную формообразующую функцию; это особенно важно в свободных вариациях.

Типичное содержание финалов. Сложилась определенная об-разные типы финалов, среди них преобладают два — обобщенный и активный. Оба они должны рисовать нечто, «приподымаемое» над вариациями, превосходящее их по содержанию. Этим и объясняется частое обращение к фуге. Она удовлетворяла двум требованиям — общее после частного и крупное после малого. Фуга как финал вариаций служит носителем содержания менее конкретизированного, чем характерные и жанровые вариации, но более широкого и значительного. В то же время функция фуги — собирательная благодаря сочетанию крупного масштаба с внутренней непрерывностью. В определенном смысле отвечает фуга и требованию активности финала — по характеру тематико-полифонической работы. Особенно последовательно по применению финальных фуг Ретер; отметим, в частности, кульминационные соединения основной темы и темы фуги в кодах.

В XIX веке вариационный финал, сочетающий значительность содержания с масштабностью формы, был найден в иной сфере — этически-картинной, народно-праздничной, торжественной или рисующей блеск и радость жизни. Назовем «Симфонические этюды», полонез из 3-й сюиты и пространную 12-ю вариацию из Трио Чайковского, финал вариаций из 6-й симфонии Глазунова. Сюда примыкают и финалы, не претендующие на глубину и проявляющие активность в моторной сфере — либо в виде танцев (ранние вариационные циклы Шопена), либо в виде *moto perpetuo* (Тема с вариациями op. 19 № 6 Чайковского).

Особняком стоят лирические заключения. Намеки на них встречаются в затихающих и замедляемых концовках у Бетховена (подобно заключениям некоторых его активных по основному характеру сонат). Полноценные образцы — эпитом вариаций Брамса на тему Шумана и кода вариаций Рахманинова на тему Корелли. Сравнительно редкие как самостоятельно развитые части, такие заключения, в сущности, довольно обычны, если учесть внима-

¹ Интересный и необычный образец широко развитого финала имеется и упоминавшийся Вариациях на польскую тему Шумановского. Он написан в сонатной форме, где главная и побочная партии представляют развитые различные части темы. Любопытна разработка с юмористическим («Poco buffo») фугато и парадурно подчеркнутым торжественным канканом. Далее следует, видимо, пародия на Вагнера — фанфарный эпизод с преувеличенно-патетическим («quasi-trionfo») двукратным введением «мотива судьбы» в качестве коллажа.

ние, производимое возвратом спокойной темы (или кодовым вариантом) после действенных, нередко — бурных контрастов. Роль лирических заключений — либо естественная эмоционально-динамическая разрядка, либо обдумывание, осмысление происшедшего в вариациях.

Комплексное завершение. Обозревая отдельные приемы завершения, мы уже сталкивались и с их совместным действием. Оно диктуется либо потребностью в особо подчеркнутом, наиболее «надежном» эффекте законченности (если, например, речь идет о финале крупного циклического произведения), либо желанием извлечь то различное, что придают музыке те или иные приемы (например, сочетание «лицом к лицу» конечного этапа развития, выраженного новой темой, с исходным пунктом, или стремление развернуть большое полотно, где нашли бы свое место и динамическая разработка и какие-либо реминисценции и т. д.). Уже у Моцарта финальная вариация сочетает масштабность, разработочность, матрическую смену, напоминание о теме¹. Кода «32 вариаций», начинаясь темой, заканчивается ее трансформацией, а в промежутке содержит многое, в частности, и разработочность, и сверхнормативную вариацию. Все основные методы завершения совмещены в Трио Чайковского, притом в своеобразной последовательности. Сперва (11-я вариация) дано существенное приближение к теме и, немного позже, возвращение к ее началу; это можно назвать предварительным «закруглением» вариаций, еще не отвечающим их размаху:

11-я вар.
Приближение к теме
Moderato

Чайковский. Трио

Частичное возвращение к теме

Последняя, 12-я вариация, о необычайных размерах которой упоминалось, играет суммирующую роль и, очевидно, задумана как основной финал вариаций, но финал внутренний, то

¹ О последовательном сопетании новой темы с основной у Баха говорилось на с. 49.

есть остающийся в пределах вариационного цикла. Переход к драматизированной, траурной теме Трио, завершая все произведение, вместе с тем кладет конец варьированию и по отношению к нему составляет финал внешний, основанный на введении новой (для вариаций) темы. Таким образом, наличие не только совмещенных методов, но и сочетание различных оттенков и функций завершения, средства коего становятся все сильнее и «категоричнее».

Роль вступлений. Прежде чем перейти к закономерностям расположения вариаций и логике их развития, коснемся той нередко встречающейся части, которая противоположна финалу, — вступления, или интродукции.

Имеющееся и в других формах вступление играет в вариациях особую роль. Его наиболее общий смысл должен быть понят как желание подготовить тему или, по крайней мере, подготовиться к ее восприятию (а не предлагать ее как данность, поступать), желание представить ее как результат некоторого, хотя бы небольшого процесса развития, как продукт творческой фантазии. Все это связано с природой вариационной формы, поскольку тема — обычно единственная — имеет здесь исключительное значение, большее, чем в какой-либо другой крупной форме.

В редких случаях композитор пользуется лаконичным приемом «предтемы», предпосылая теме бас (Basso del Tema у Бетховена, в Экспромтах op. 5 Шумана) или вступительную вариацию, где опущено все, кроме опорных звуков («Precedente» — «предваренное» в Рапсодии Рахманинова), то есть либо немелодический голос, либо схематизированную мелодию.

Отмеченный выше общий смысл вступлений претворяется в соответствии с данным стилем. Господство виртуозного концертирования в первые десятилетия XIX века вызвало к жизни quasi-импровизационные, довольно обширные интродукции; в них солист как бы «разыгрывается» перед публикой, создавая в себе необходимое творческое состояние. Лучшие образцы можно видеть у Шопена. Такие зафиксированные quasi-экспромты аналогичны концертным каденциям. Концертность более стабильного характера запечатлена Шопеном в огромной интродукции к «Là ci da terra».

В более высоком смысле вступления могут рассматриваться как атрибуты симфоничности (становление тем, первоначальные шаги на пути их развития). Такова интродукция «Симфонических вариаций» Франка, где исполные, по преимуществу, изложения тем чередуются с их отголосками и мотивными трансформациями. О том, какое значение придавал Франк этой интродукции, можно судить по стройности формы концентрического типа, в которую он ее облек¹. При тематической значительности и насыщенно-

¹ В центре — проведение обеих тем, данные в восхождении: от неполного проведения первой темы к полному, но тонально неустойчивому (cis — E — cis) проведению второй. По краям — фрагментарные диалогические построения с теркальной репризой.

ети интродукции она может быть отражена в коде, и это равносильно репризности. Так поступил Р. Штраус в «Дон-Кихоте».

Средства внутренней закономерности. Конструктивные принципы. Вопросы, связанные с внутренними закономерностями в распорядке вариаций, можно (с небольшой степенью условности) разделить на две категории, отвечающие двум сторонам музыкальной формы вообще: одна из них — конструктивная сторона, как бы статика вариационной формы, другая же — процессуальная сторона, динамика вариационности. Обратимся к первой из них.

Не подчиняясь каким-либо обязательствам в отношении числа частей, степени их контраста, тональных отношений и протяженности, вариации в то же время допускают широкую возможность для их «обработки» теми или иными организующими принципами; таким путем последованию вариаций придается определенное, ясно различимое очертание формы, иными словами создается связующая форма¹. Основоувязующей формы служит широко, свободно понимаемая репризность. Она создается чередованием уходов и возвратов, которые могут быть разнообразными — тематическими (удаление от темы и приближение), ладотональными, жанрово-образными². На этой основе и создается та или иная репризная форма либо, по крайней мере, ее подобие. Первое место среди них, естественно, занимает самая простая — трехчастная, а среди способов ее создания — тональный план и, прежде всего, старинные *Maggiore* и *Minore*. Минорный вариационный цикл сурово-мужественного характера с просветляющим и смягчающим одноименно-мажорным эпизодом — такова классическая форма Баха (Чакона), Бетховена («32 вариации»), Брамса (финал 4-й симфонии)³. В настоящее время тональные отношения, конечно, вышли за эти пределы; так, во второй части 1-го квартета Шостаковича середина (при главной тональности a-moll)

¹ Это понятие родственное «форме второго плана» — понятие, введенному В. В. Проппиным (см.: «История вариационности в сонатную форму» — «Советская музыка», 1959, № 11); значение эти понятия и дополняют к уже имеющемуся определенному представлению о данной форме. Отличия между ними таковы: 1) форма второго плана, как указывает автор, «рассредоточена», ее части располагаются не подряд, а «сереброшены», как арки, через контрастные эпизоды; 2) для вариаций их конструктивное объединение по своей исключительной важности должно рассматриваться как один из сторон основной, а не второплановой формы. Действительно, общее понятие о вариационной форме предполагает лишь присутствие темы и некоторого количества ее видоизменений. Однако в этом понятии не предусматривается ни какая-либо группировка вариаций, ни их расположение и тональное соотношение, ни средства завершения. Все это дает только связующая форма: если вариационное развитие создает форму как процесс, то связующая форма образует конструкцию вариационного цикла.

² Действительно, следовательно, те же средства, которые служили внешнему замыслу. Но они, по-первых, применены внутри цикла, а не в конце и, во-вторых, в обязательном взаимодействии друг с другом.

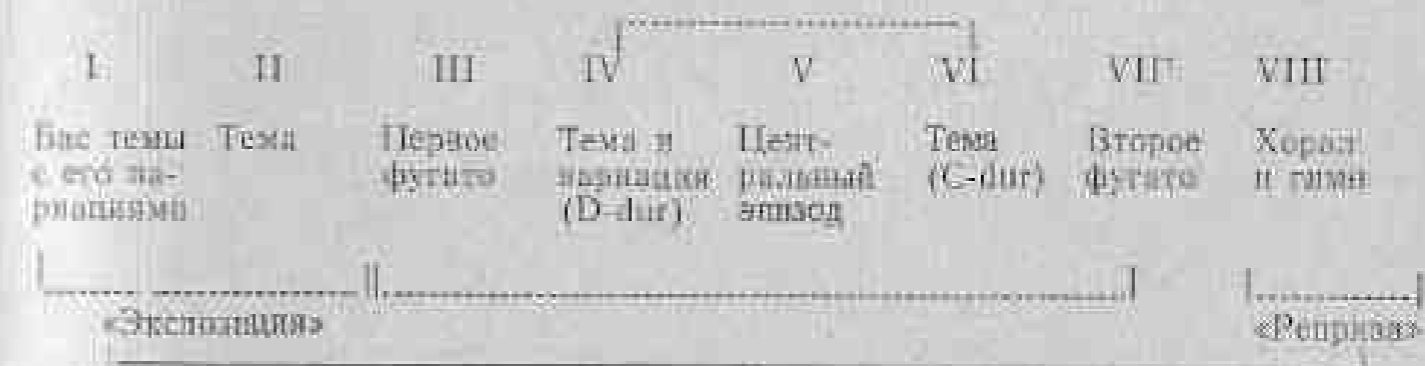
³ У Брамса средняя часть несколько сложнее: не сразу дан мажор, ему предшествовало 12-я вариация, «не сохраняющая лад, но уже вносящая новое построение».

сочетает два различных строя, притом — контрастирующих ладово-функционально — b-moll и E-dur.

Если отход от основной тональности происходит более одного раза, создается рондообразность. Она иногда носит вполне регулярный характер — у Бетховена в «Вариациях на тему русского танца» («Камаринская») минор появляется трижды после каждой трех вариаций. Типичную закономерность классического рондо — преобладание второго эпизода над первым — можно видеть в ор. 19 № 6 Чайковского¹. При большой законченности и образно-жанровой самостоятельности средние части приближаются к типу трио; как «вариационную форму с двумя трио» можно определить Анданте с вариациями для двух фортепиано Шумана². Рондообразность может внедряться и другими, менее обычными путями, например, не через образование «эпизодов», а, наоборот, посредством появления рефрена — таков оркестровый ригурнель в вариациях Шопена на тему Моцарта. В «Пляске смерти» Листа очень велика роль темповых контрастов как выразителей образных смен. Их чередование близко классическому пятичастному рондо (даже с характерным преобладанием второго эпизода):

Вступительная	I	II	III	IV	V
Andante	Allegro	Lento	Presto	Maestoso	Presto
Presto	moderato	Andante	Vivace	Andante	Allegro
Vivace	с ускорением до Vivace		Presto	с ускорением до Allegro vivace	animato

Сложно-построенные формы. Связующие формы могут быть и более сложными. Форма финала 3-й симфонии Бетховена имеет следующий вид:



Темы и вариации как рефрены чередуются с разработочными эпизодами, что вносит рондообразность. При этом расположение частей обнаруживает симметрию, напоминая концентрическую

¹ «Первый эпизод» — одна вариация (№ 5), «второй эпизод» — четыре вариации (№ 7—8—9—10).

² Первое «трио» — минор, траурный марш, второе — типично немецкая Jagdmusik, мало связанная с темой. В их соотношении с «рефренами» вариациями проследим один из шумановских видов рондо: противопоставление лирики и моторности.

форму (см. скобки в схеме)¹. Наконец, соотношение крайних частей (экспозиционной и репризной), написанных в основной тональности, со средними — преимущественно неустойчивыми — дает картину трехчастности. Широта и свобода симфонического развития в финале «Героической» не введены в рамки сонатности; поэтому требовались иные, достаточно сильные организующие средства; Бетховен нашел их и в закономерном чередовании соседних частей (рондообразность) и в репризности, как детализированной (концентричность), так и укрупненной (трехчастность). Черты симметрии имеются в Пассакалье из Скрипичного концерта Шостаковича, где два последних проведения образуют зеркальную репризу: $\overbrace{1-3\dots 8-9}$. Сложна пятичастная контрастная форма «Пляски смерти» Листа. Особый интерес представляет ее вдвойне расщепленная реприза. Предпоследняя вариация (каденция, «Dies irae» в глубоких басах фортепиано) имеет значение «предрепризы»; она расщеплена на две части, из коих первая есть низкая и гармонически неустойчивая кульминация каденции, а шире — всей предшествующей группы вариаций на хорал; вторая же часть (продолжение «Dies irae», *Allergo animato*) есть предикт к заключительному проведению темы. Обе части «предрепризы» совершенно контрастны по функции, характеру, фактуре. Однако, вместе взятые, они звучат как «еще не реприза», тогда как последняя вариация (29), тоже кульминационная, но, в отличие от предыдущей, утвердительная, воспринимается, как «уже не реприза» (репризо-кода). Таким образом, здесь налицо сонатно-симфонический принцип «раскола репризы», оправданный драматическим содержанием Totentanz. В этом — одно из доказательств возможности приложить к вариационной форме сложные явления других форм.

Специфические закономерности формы. Роль контраста. Связующая форма, базируясь на чередовании отходов с возвратами, создавала аналоги несвариационным формам. Наряду с этим сложились закономерности, вызванные специфическими особенностями вариационной формы и не имеющие столь прямых подобий за ее пределами. Главная из этих особенностей — многочастность цикла, состоящего из ряда небольших, ясно разделенных эпизодов при едином тематическом корне. Многочастность и расчлененность цикла заставляют композитора искать пути укрупнения формы. Оказалось возможным найти их в обеих взаимодополняющих основах вариаций — и в контрасте и в сходстве.

В связи со значительным количеством частей возникает возможность многократного контрастирования. Контраст легко поддается простому регулированию; для этого он должен стать попарным. В небольших циклах это можно провести с нача-

¹ О некоторых особых проявлениях симметричности см.: Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 308.

ла до конца, как в ор. 76 Бетховена (на тему марша из «Афинских развалин»): даны три пары вариаций с родственным типом контраста между равно-непрерывным, плавным движением и ритмически заостренным. В более крупных циклах такой элементарный принцип внес бы однообразие и потому применяется не как слитной.

В вариациях ор. 19 Чайковского он действует в силу только с того момента, когда определяется жанровый характер (№ 5—6, 7—8, 9—10, 11—12). В Балладе Грета, наоборот, простой попарный контраст действует в начальных вариациях (№ 1—2, 3—4, 5—6); начиная с 6-й вариации контрастные звенья укрупняются, достигая в центре цикла максимума (№ 8—7—8—9) и вновь несколько сжимаются к концу (№ 10—11—12, 13—14 и тема в коде), однако принцип контрастирования сохраняется.

Как мы видим, значение контраста для создания закономерностей расположения очень велико — он необходим для связующей формы, он важен для укрупнения частей. Вопрос этот представляет большой интерес в принципиальном отношении. Внедрение контрастов означает, что вариации отдаляются как от темы, так и друг от друга, что общность частей формы в той или иной степени нарушается. Тем самым создается потенциальная угроза для цельности, опасность разобщенности. Оказывается, однако, что именно те явления, которые могут грозить цельности, становятся для нее основой, будучи соответственно организованы. Такова диалектическая роль контраста в вариациях и в музыкальной форме вообще. К вопросу о роли контраста мы вернемся в связи с логикой развития, а сейчас обратимся к противоположной стороне вариационной формы — к сходству в условиях многочастности.

Роль сходства. Группировка. Следует различать два вида сходства — общее, идущее от темы, и местное, идущее от варьирования, то есть от распространения какого-либо приема на ряд вариаций. Общее сходство, или, точнее — родство влияет на цельность всего цикла. Местное сходство порождает группы. Значение группового принципа огромно. Он препятствует слишком мелкой пестроты. На основе местного объединения он способствует объединению общему: большое число вариаций концентрируется в небольшое число крупных частей, которые легче организовать, логически расположить. Он благоприятствует ясному выявлению данного принципа варьирования, создавая для него достаточный простор; введенный в начальной вариации группы интересный, ценный элемент не исчезает вместе с этой вариацией, а подхватывается и развивается если не до исчерпания¹, то до значительной полноты. Наряду с обычной группировкой по сходству возможно объединение на менее простой основе, например, путем образования небольшой относительно замкнутой формы; так, в «32 вариациях» № 4—5—6 дают простую трехчастную форму с динамической репризой.

¹ Как явствует из сказанного на с. 14, говорить об исчерпании тех или иных возможностей в вариациях вообще неправомерно.



Перекрестные связи. Если представить себе совокупность «арок» в произведении, подобном «32 вариациям», то вырисовывается картина связей ближних, более отдаленных, самых дальних, берущих начало и вызывающих ответ в различных точках формы. Образуется перекрестная связь между вариациями, то есть сочетание пересекающихся друг с другом линий; они как бы опутывают сеткой весь вариационный цикл. Значение перекрестных связей для укрепления единства очевидно. В некоторых случаях они создают предпосылки для образования определенной композиционной структуры, то есть связующей формы.

Если арки охватывают ряд соседних вариаций, можно говорить о варьированной репризности. В финале 4-й симфонии Брамса трем начальным вариациям отвечают № 24—25—26 (такты 193—212)¹. Бесспорный, хотя и самый краткий момент репризности создает видоизмененный возврат темы (см. там же № 16 — такты 129—136 — и заключительная вариация, № 31 — с 253-го такта); появление темы, мало или умеренно варьированной, есть, очевидно, наиболее сильный вид связей на расстоянии.

Если вариации кратки, то их родство может выразиться выдерживанием какого-либо единого конкретного приема на всем их протяжении. При крупных же размерах родство чаще носит более обобщенный характер. Таковы, например, образные связи (не исключая, конечно, известного родства и в конкретных средствах) в 3-м концерте Прокофьева. Сказочная замороженность начала 1-й вариации получает широкое развитие в 4-й, а неистовая энергия 2-й и 3-й вариаций напоминает о себе в 5-й:



Как показывает схема, и здесь связи расположены по принципу перекрестности.

Сочетание групп и арок. Мы рассматривали порознь действие группового и арочного принципов. Но очень важно их совместное существование. Групповой принцип создает местные объединения, но сам по себе не обеспечивает общего единства. Арочный принцип, напротив, не касается связей местных, но зато скрепляет разбросанные там и сям родственные моменты, вплоть до самых отдаленных. Таким образом, то, чего не дает один принцип, то восполняет другой; поэтому так ценен союз групп и арок.

Образно-жанровые факторы. Как было сказано, предпосылками связующей формы могут быть не только тематические и ладотональные, но и непосредственно-содержательные факторы. Отходы

¹ Особенно интересна связь № 3—26, которая дает коренную образную трансформацию от резкой отчетливости и решительности к широкой и сонной неустойчивости.

и возвраты могут носить образный и жанровый характер (например, моторность — лирика — динамизированная моторность). Поэтому репризы можно усматривать и при отсутствии непосредственного мелодического сходства. Так, в ор. 19 Чайковского 7-ю вариацию роднит с темой прежде всего ее хоральность; меньшее значение мелодических связей оттеняется тем фактом, что следующая — 8-я вариация служит прямой тематической репризой. Образом смысловой рондообразности являются «Простые вариации» Мясковского, где рефренное значение имеет лирика, представленная четными вариациями, а различного типа не лирические (нечетные) вариации играют роль элизодов¹.

Средства внутренней закономерности. Процессуальные принципы. От конструктивной стороны перейдем к стороне процессуальной, посмотрим, на чем основывается логика развития вариационной формы. Основные области, в которых появляется развитие, таковы: 1) динамический профиль, 2) контрасты вариаций теме и между собой, 3) формообразование и 4) непосредственно содержательные закономерности. Ознакомимся с ними в этом порядке, учитывая, однако, что они тесно связаны и переплетаются друг с другом.

Динамика, нарастания. Динамический профиль разумеется здесь в широком смысле как линия напряженности, а не только линия громкости. В частности, очень велико значение фактуры; она является и самостоятельным показателем напряженности, и спутником громкостных процессов.

Простейший вид динамического развития, прочно объединяющего вариации, — непрерывное нарастание. В старинной музыке оно достигалось чисто моторным путем — возрастающим от вариации к вариации ритмическим дроблением, лучшим образом которого являются вариации Генделя (известные под названием «The haptonious blacksmith» — «Музыкальный кузнец»)². XIX век отказался и от столь элементарного ритмического средства, и от самого принципа сплошного, распределенного по строгим градациям и ничем не осложненного нарастания³. Но XX век в связи с возрождением остигатного принципа вновь применяет сквозную нарастающую цепь вариаций (без ритмического дробления) — «эпизод нашествия» из 7-й симфонии Шостаковича, «Болеро» Раavelя.

Второй вид — нарастание со спадом. Оно не обязательно образует волну: вариационная форма столь же идеально подходит для постепенного роста («шаг за шагом», «усилне за усилнем»),

¹ Пример указан В. П. Бобровским.

² Прогрессирующее дробление сопровождается регистровыми сменами движения; последняя, 5-я вариация, вводит самое быстрое движение (тридцатьвторые), а то же время служит регистровым объединением (попеременное движение в правой и левой руке).

³ Можно встретиться с прогрессирующим дроблением как принципом, захватывающим часть цикла (Брамс, «Вариации на венгерскую песню»); см. далее об Andante con moto из «Аппассионаты».

как мало подходит для постепенного угасания; само явление угасания не вполне гармонирует с поэтапным членением, ибо представляет пассивный процесс исчезновения. Лучший образец — *Andante* «Аппассионаты», где прогрессирующее дробление длительностей сочетается в первых трех вариациях с постепенным регистровым подъемом, тогда как заключительная вариация возвращает к низкому регистру и медлительности. Если вспомнить, что и вторая часть темы представляла трехкратное нарастание со снадом в четвертой четверти, то мы сможем оценить принципиальный смысл этого подобия: распространение метода развития, заложенного в теме, на распорядок вариаций.

Третий вид — прерванное и возобновленное нарастание. Его значение — в эффективности неоднократного подъема, а также в том, что композитор, допустив динамическое отступление, располагает большим запасом средств для нового подъема. Так построены «Танец советских матросов» из балета Глиэра «Красный цветок», а в меньшем масштабе — гопак из «Думки Параси» Мурсортского.

Возможны и другие осложнения. Они основаны на внесении противоречий в главную линию динамики — либо преходящее ослабление на фоне общего подъема, либо, наоборот, последняя вспышка при общем угасании. Примеры таких осложнений имеются в произведениях Шостаковича — в финале 2-й фортепианной сонаты и в *Adagio* (пассакалье) 3-го квартета¹. Если развитие вариаций не укладывается в одну динамическую линию, то во всяком случае очень важно объединение вариаций минимальным количеством крупных этапов.

Одно из основных проявлений динамического профиля — кульминация. Демонстрируя напряженнейшие моменты произведения, они в то же время собирают вокруг себя группы вариаций и тем самым приобретают большое формообразующее значение. «В объединении вариаций огромное значение имеет размещение кульминаций»².

Тематическое развитие. Самые обычные проявления тематического развития известны нам: это — переход от более или менее строгих вариаций к свободным. Масштабы изменений растут, тем самым в целом прогрессирует отход от темы, несмотря на отдельные моменты приближения к ней или даже частичной репризности. Отход бывает иногда очень постепенным³, но это отнюдь не является общим правилом. Направление отхода

¹ В сонате можно видеть два этапа нарастания: от темы к 4-й вариации как первой першине, и от 5-й вариации через «двойную кульминацию» — тихую в 7-й вариации и торжественную в 8-й — к угасанию. Несколько иную планировку предлагает Б. В. Будрий («Вариационные циклы в творчестве Шостаковича» — В кн. Вопросы музыкальной формы, вып. I, с. 210). В квартете имеется предконечная вспышка (6-е проведение).

² «Музыкальная форма». Общая редакция Ю. Н. Тюлина, с. 184.

³ См., например, первые четыре вариации в *Andante* для двух фортепиано Шумана с мягкими переходами от мечтательно-поэтичной темы ко все растущему одушевлению.

редко остается одинаковым в связи с потребностью в разнообразии. Смена направлений иногда коренится в развитии различных, даже — противоположных сторон темы.

В 12-й сонате Бетховена тема представляет род пезучего танца — менуэта, вариации же развивают то лирическую, то моторную сторону темы; это намечено в первых двух и особенно ясно выражено в 3-й и 4-й вариациях, которые расходятся в противоположных направлениях; заключительная же 5-я вариация дает постепенный переход от моторики (сквозь которую просвечивают лирические интонации задержаний) через пезучую мелодию с трелью-фигурационным сопровождением — к простой, но эмоционально глубокой кодовой мелодии и, таким образом, служит некоторым выводом, соединяя разошедшиеся в центробежном движении линии отхода от темы.

Вместе с увеличением свободы наблюдается рост величины вариаций и усложнение их формы, примеры чего уже приводились.

Контрастируя по-разному теме, вариации тем самым вступают в контраст друг другу. Он может быть значителен уже с самого начала (главным образом в послебетховенский период), по требованиям развития делают его особенно желательным на заключительном этапе. Самое обычное его проявление — пассивная по характеру или замедленная по темпу предпоследняя вариация и живая, быстрая последняя¹: ярчайший образец — два последних «Симфонических этюда» Шумана.

У Моцарта сложилась определенная последовательность во второй половине цикла: *Minore*, от одной до трех вариаций *Maggiore* (иногда они дают не только ладовую, но и тематическую репризность), *Adagio* и *Alllegro*. Если *Minore* изредка отсутствует, то *Adagio* наличествует почти всегда; судя по этому, а также по расположению вариаций, Моцарт считал темповый контраст («отклонение» в *Adagio* и усиленный возврат в *Alllegro*) еще более сильным, чем ладовый².

Формообразование. Взаимный контраст вариаций может не только усиливаться, но и учащаться. Это явление (так же как рост величины и усложнение формы) относится уже к области конструктивного развития. Учащение контрастов иногда достигается вторжением резко отличных по характеру вариаций через сокращающиеся промежутки времени³. Проще всего учащение достигается переходом от групп к одиночным вариациям, что можно проследить на примере «32 вариаций».

¹ Замедление перед концом — прием общего характера, отходящийся от темы не только к вариациям. Его драматургический смысл — оттягивание развязки и, вместе с тем, оттягивание активности завершения.

² Помещение *Minore* ближе к центру дает вместе с тем возможность трактовать его аналогично средней части.

Интересно, что Бетховен уже почти не применяет моцартовскую схему, его циклы гораздо менее унифицированы, иными словами, они создаются всякий раз индивидуализированно.

³ Очень ясный образец — *Andante* op. 46 Шумана, где первый сильный контраст (траурная 5-я вариация) появляется после четырех взаимно близких, а второй (грубоватая «охотничья музыка» в 6-й вариации) — только после двух.

Первая часть (№ 1—11), имеющая самостоятельную структуру, воспринимается, однако, как единое целое перед лицом группы *Maggiore* из пяти вариаций (№ 12—16); ладовой контраст усилен риволучем экспрессии, поскольку минорная группа отличается значительно большей активностью. Именно контраст активности и пассивности положен в основу дальнейшего развития. После вариации-«прелюдии» (№ 17), разделяющей обе половины пьесы, появляется группа пяти активных вариаций (№ 18—22); и здесь их внутренние различия отступают на второй план перед контрастом пассивной группы из трех вариаций (№ 23—25). За последней сильной группой, сжатой до двух вариаций (№ 26—27), следуют уже взаимно-противоположные «одиночки» (№ 28, 29, 30) и замыкающая развитие обширная реприза-кода (№ 31—32).

Общая схема такова¹:

1—11	12—16 (17)	18—22	23—25	26—27	28	29	30	31—32
(3+3+2+1+2)								
II A	5 II	5 A	3 II	2 A	III	IA	III	Замыкание

Налицо и учащение контрастных смен и заострение контрастов, достигающее максимума в «вариациях-одиночках»². Общая структура — своего рода свободно прогрессирующее (четверное) дробление с замыканием; к ней и привело сжатие контрастирующих частей³.

Если у Бетховена ускорение контрастного развития проходило в строгих, дисциплинирующих рамках единой пульсации, то у композитора-романтика в этом развитии принимает активное участие фактор темпа. Таков принцип построения вариаций Листа на тему Баха, где образным сменам (в основном — лирика жалоб и драматический пафос) отвечают трехкратные смены медленного и быстрого движения, всякий раз сжимаемые во времени.

К вариационной форме нередко прилагается общая закономерность «от раздельности к слитности». Возрастание связности можно видеть, например, в 3-м концерте Прокофьева, где первые три вариации рассечены значительными цезурами, тогда как грани «4—5» и «5 — тема» бесцезурны.

Закономерности содержания. Мы уже касались непосредственно-содержательной стороны развития. Экспрессивный принцип способен стать основой для логики развития именно в романтической музыке. Он проявляется, например, как нарастание значительности вариаций; это наблюдается в вариациях из сонаты *f-moll* Шумана, где звенья цикла образуют *crescendo* в смысле глубины и эмоциональной интенсивности. Тот же автор располагает «Симфонические этюды» так, что центры экспрессии учаща-

ются: наиболее яркие моменты — 2-й этюд (сочетание металлически сверкающего трубного звучания с лирическим жаром), 8-й этюд (величественное сооружение в романском стиле, суровом и тяжеловесном), 11-й этюд (призрачно-нежная, лишь на мгновение выпыхивающая лирика) и 12-й этюд (широко раскинувшийся, полный блеска и напряжения финал)⁴. Таким образом расстояния все более сокращаются: II—VIII—XI—XII и концентрация вершин-

6 3 1

ных по выразительности эпизодов нарастает. Напомним также о рондообразной форме «Пляски смерти» Листа, ибо процессуальная сторона этой формы вытекает из двукратных попыток противопоставить неумолимо надвигающимся трагическим картинам нечто позитивное (созерцательная лирика и вариации на хорал) и — с другой стороны — из усиленных возвратов вытесняемого начала — образов катастрофы.

Симфоничность. Динамика вариационной формы в своих высших проявлениях представляет собой ничто иное, как симфоническое развитие. Оно, естественно, получает для себя самые благоприятные условия в произведениях большого масштаба. Таков финал «Героической», где дано постепенное раскрытие темы, видное место занимают «процессуальные части» (связки, непрерывные переходы, предикты); контрасты возникают по-сонатному — в процессе развития; многочисленны мощные импульсы и подъемы (начальный толчок, энергичный подход к первому фугато, сильное нарастание в нем, подготовка «венгерского марша» и его окончание, подготовка хорала); наконец — ряд могучих кульминаций во главе с хоралом и кодой. По словам Асафьева, «...путь вариационного и вариантного развития материала не уступает по размаху своему и напряжению контрастной тематической разработке первой части»⁵. В рамках новой слитно-циклической формы происходит активное взаимодействие тем, что мы видим в «Симфонических вариациях» Франка⁶. Строгость предиктованного темой масштаба (восьмитактность ни разу не нарушена до коды) сочетается с обилием контрастов (примерно 15—16 существенных смен общего характера и громкостно-динамического уровня) Брамс в финале 4-й симфонии. Композитор не боится многочисленности образных перестроек — он много раз переходит от резкости к мягкости, от полнозвучия к тишине. Обилию контрастов противостоят сила единства; оно ощущается слушателем как из-за преобладания одного — сурового настроения, так и благодаря действию объединяющих средств (одна тональность, один масштаб, слитность межвариационных переходов, субвариантование и арки, тематические репризы и общая трехчастность).

¹ Не исключено, что Шуман запечатлел во 2-м, 7-м и 11-м этюдах любимые им образы Флорестана, мастера Паро и Эсебия.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 37.

³ В частности, одна тема превращается в метре другой; велико значение вариационных построений (литродукция, переходные и развивающие части).

¹ Буквы «А» и «II» в схеме обозначают активный и пассивный типы.

² Сравним 28-ю вариацию, не знающую ритмических различий (только четверти в мелодии, только шестнадцатые в сопровождении), лишнюю общей вершиной *as₂*, — и известную 29-ю, и за ней — таинственно-хоральную 30-ю.

³ Внутреннее строение первой части и известной мере предвосхищает структуру целого, напоминая свободное двойное дробление с замыканием. В этой структуре находит объяснение и «одиночество» 9-й вариации, и типичный для Бетховена характер «вырыва» в замыкающих вариациях 10—11.

Приведем снова, в заключение, слова Асафьева: «...в высших формах вариаций [...] музыка, вытекающая из одного первоисточка, в своем развитии подает руку музыке, формованной по принципу контрастности (сонатное *allegro*)»¹.

§ 12. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЫ (общий обзор)

Две стороны вариаций и их роль. В музицировании нет более первичной и естественной потребности, чем закрепление однажды найденной мысли простым или обновленным ее повторением. Фиксация и неоднократное использование мысли в ее точном виде есть лишь первая ступень для создания музыки, наиболее приемлемая при ее связывании со словом или движением; следующая же ступень требует отхода от первоначального эталона. Вариационная форма позволяет совместить обе потребности — как в утверждении мысли, так и в постоянном приливе нового. В этом и заключается главная причина необычайной распространенности вариаций, в этом — предпосылка их огромного исторического значения.

Многовековое развитие вариаций давало в различные эпохи преимущество то одной, то другой стороне вариационной формы. Однако было бы ошибкой считать их равноправными. Роль обеих сторон вариационности различна. «Привязка» вариаций к теме — основное условие их существования, залог их единства. Слушатель, воспринимая вариационное произведение, нередко «ищет тему» (иногда сознательно, иногда интуитивно), и в этом заключается определенная сторона наслаждения, испытываемого им. И все же единство тематического первоисточка есть «пассивная» сторона вариационного произведения. Активную же сторону представляют изменение, обновление, именно по ним мы составляем суждение о степени богатства, о композиторском вдохновении и изобретательности, и — в конечном счете — о художественной ценности произведения².

Сплошное обновление есть самое высокое качество вариационной формы. Изменение вплоть до самого конца составляет ее важное преимущество перед всеми другими гомофонными формами, не исключая даже сонатной; лишь свободные формы типа фантазий, капрично не уступают вариационной.

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 37.

² Не следует понимать сказанное упрощенно («чем больше изменений — тем лучше»). Изменения могут быть сравнительно невелики, но сделаны так, что открывается нечто существенно новое. Искусство композитора заключается не просто во внесении «нового», но в том, как это новое входит в контакт с прежним, как новое сплавляется со старым.

Заметим также, что формулировка Асафьева, согласно которой в вариационных формах «принцип тождества («узнавание сходства») доминирует всецело над принципом контраста...» в свете сказанного не может быть приемлема (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 41).

Простота — сложность, строгость — свобода. Другое преимущество вариационной формы — огромный диапазон простоты — сложности. Опираясь на самые элементарные предпосылки, вариации восходят к большим высотам содержания (драматизм) и развития (симфоничность). Причина такой широты — минимум ограничивающих условий формы и бесконечное множество возможностей ее «заполнения», ее интонационной реализации.

В основании формы лежит народно-песенная и народно-инструментальная культура. Коренясь в первичных жанрах песни и танца, вариационная форма многое сделала (и, без сомнения, еще сделает) для пропаганды сокровищ народного искусства, прошедших чрез руки композитора и получивших профессиональную обработку. Демократическая природа этой обширной области вариаций особенно очевидна. Но не только произведения, прямо связанные с народными истоками, рассчитаны на сравнительную легкость их восприятия. Это можно сказать о подавляющем большинстве «тем с вариациями» строгого типа. Особая привлекательность такой вариационной формы состоит в том, что тема, изменяясь, сохраняет, однако, узнаваемость, и в этом можно видеть одну из важных эстетических основ вариаций данного типа. Как указывал Шуман, «стекло, через которое смотришь, должно всякий раз быть иного цвета...», но он предпосылает этой мысли оговорку: «при варьировании объект (т. е. тема — В. П.)... должен все время прочно оставаться перед глазами»¹. Строгие вариации жанрово-характерного типа более или менее ограничивают, но не уничтожают эту основу.

Иной оказывается эстетическая основа в свободных вариациях XIX—XX веков. Здесь фантазия композитора не связана определенными обязательствами перед темой, но толчок вдохновению дает все же тема. Для слушателя подобные произведения могут представляться цепью импровизаций, подпочвенная связь которых в той или иной степени улавливается восприятием; если в строгих вариациях слушатель ценит возможность почувствовать единое в разнообразном, то здесь сила воздействия заключается в богатстве разворачивающихся картин, непредвиденности поражающих контрастов, ощущении полного полета творческой мысли.

Конечно, между этими двумя полюсами имеется неограниченное число промежуточных случаев.

Строгость и свобода вариаций по большей части связаны с их простотой и сложностью. Все же категории «строгость — свобода» и «простота — сложность» совпадают не полностью. Первая из них говорит об отношении к теме, о мере следования за ней, тогда как вторая имеет в виду внутреннюю сущность самих вариаций, как рассмотренных порознь, так и взятых в их совокупности. Покажем это, сравним два, в определенном смысле противоположных образца: «32 вариации» Бетховена и «Рассвет на

¹ Из письма И. фон Фриккену. Шуман имеет в виду позицию композитора, а не слушателя, но они в принципе совпадают. Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 393.

Москве-реке» Мусоргского. Строгие вариации Бетховена не чуждаются осложнениям; напомним о борьбе двух элементов внутри вариации с вытеснением одного из них (№ 5, 18, 19, 26), о полифонических осложнениях (№ 13, 14, 17), а в соотношениях между вариациями — о разветвленной системе перекрестных связей, о динамической репризности (№ 6) и каноническом синтезе (№ 22). С другой стороны, свободная вариантность «Рассвета» оставляет впечатление большой непосредственности и непреднамеренности¹; многочисленны расхождения вариантов, а вместе с тем — связи между ними возникают как бы «сами собой» в процессе, напоминающем народную импровизационность, хотя в происходящем, конечно, на другом уровне. Сравнение это показывает, что в вариационной форме существует и сложная строгость и свободная простота.

Типичное содержание и его раскрытие. Широкий диапазон конструктивных и процессуальных возможностей вариационной формы связан с различием ее содержательных трактовок. По своим природным данным (размеренная расчлененность, спокойное называние «страницы за страницей») вариация особенно уместна для выражения повествовательности².

«Внимание к деталям и постепенность развития придают вариационной форме характер неторопливого изложения, свойственного повествовательности или сосредоточенному размышлению. В связи с этим так типично использование вариационной формы в медленных частях сонат и симфоний», а также в песенных произведениях, «содержание которых носит повествовательный характер»³. Характер серии глав-эпизодов часто присущ вариациям программным (крайние разделы II части «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Дон-Кихот» Р. Штрауса). Но по мере того, как усиливалась образная самостоятельность отдельных звеньев (и тем самым расширялся образный круг всего цикла), а также преодолевалась их раздельность, вариации завоевывали и лирику и драму.

Особенности формы отражаются на перспективах раскрытия содержания в вариационных циклах. Здесь есть свои трудности и свои преимущества. Мозаичность, сравнительно (по отношению к другим формам) невысокая цельность ставят в этом смысле препятствия для обнаружения единой ведущей идеи. Но, с другой стороны, разнообразие характеров (особенно при значительном числе вариаций) позволяет сделать выводы о круге жанров и эмоций, в котором пребывает композитор, и таким образом приблизиться к общим суждениям о содержании.

¹ В анализе «Рассвета» была даже речь о кажущейся «печальности» изменений.

² Б. Л. Яворский связывал вариации с «нарративностью» (от латинского *narratio* — рассказ).

Показательно, что не только в темах, но и в классических вариациях преобладают умеренные и медленные темпы.

³ «Музыкальная форма». Общая редакция Ю. Н. Тюлина, с. 192—193.

Основные тенденции исторического развития. Историческое развитие вариаций столь продолжительно, смены направлений и различия национальных школ столь велики, что охватить их какой-либо единой формулой невозможно. Можно лишь говорить о некоторых основных тенденциях, действие которых проявлялось на больших временных протяжениях. Одна из них — тенденция раскрепощения. Не будучи вполне прямолинейной, она, однако, высказывает себя с большой определенностью. Асафьев усматривал «три главные стадии в эволюции вариаций»¹. Первая из них — прикованность слуха к базе, «над которой чередуются мелодические новообразования» (остинатный бас). В следующей стадии композитор отказывается от неизменной басовой формулы, «но, сохраняя в неприкосновенности конструкцию темы или целой небольшой пьесы, загружает ее при повторении украшениями, орнаментами (это и есть французские *doubles*)»; очевидно сюда можно отнести не только дубли, но и все строгие вариации орнаментально-фигурационного типа. Остальные этапы развития Асафьев включает в третью стадию: «вариации с очень постепенным раскрытием возможностей темы — от чисто декоративного до симфонически развитого проведения ее. От Генделя и Баха к Моцарту и Бетховену, а от него к вариациям романтиков и современных композиторов путь этот все более усложняется»². Эта классификация не преследует цели хронологичности (первые две стадии некоторое время сосуществовали, а третья стадия вмещает разнородные периоды и течения); тем не менее она сохраняет свое принципиальное значение.

Не меньшую роль играет тенденция углубления. Опять-таки она сказывалась не во все периоды: переход от basso ostinato к гомофонной орнаментации носил противоположный характер, но в дальнейшем она не вызывает сомнений. Ее проявления — уход от развлекательности, большая серьезность содержания, значительность контрастов, нередко ведущая к обособлению вариаций.

Наряду с ней существует тенденция объединения, в соответствии с которой «принцип простого чередования уступал место драматургически планомерному развитию»³. Будучи антиподом тенденции к обособлению (которая вызвана тягой к образной наполненности вариаций) и борясь с нею, тенденция объединения оказывается в общем более стойкой, охватывающей более широкие исторические периоды. Назовем также тенденцию характерности. Уступая предыдущим по значению, она тем не менее заявляла о себе с достаточной определенностью еще в сфере старинных вариаций, а с большой силой проявилась в музыке XIX века.

¹ Асафьев В. Музыкальная форма как процесс, с. 42. Классификация Асафьева строится «с точки зрения увеличения трудности узнавания сюжета». Но это фактически равносильно критерию раскрепощения.

² Там же, с. 42.

³ Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 392.

Все отмеченные тенденции, действуя совместно, вступают в отношения, чаще всего, но не всегда, параллельные и однозначные. Так, тенденция углубления иногда находит благоприятные условия в слитном вариационном цикле (например, в «Симфонических вариациях» Франка).

В историческом развитии вариаций (как, впрочем, и иных форм) есть определенные направления, устремления, но есть, вместе с тем, и смены направлений, и возвраты на новом уровне («по спирали») к уже выявившимся в более ранние эпохи принципам. Нельзя, например, считать, что развитие вариаций шло только в сторону свободы: время от времени возникало противодействие, которое в наше время сильно сказалось возвратом к принципу *basso ostinato*. Примером «развития по спирали» может служить вариационный сюита нового времени, заставляющая вспомнить о монотематических сюитах верджиналистов и немецких авторов начала XVII века¹.

Обратимся теперь к некоторым важнейшим конкретно-историческим этапам.

Основные жанры раннего периода. Самые ранние среди известных нам форм варьирования в профессиональной музыке прослеживаются в различных жанровых областях. Одна из них — многоголосная вокальная музыка; в мотетах XII—XIV веков имелось колоризирующее варьирование голосов. О вариационно-полифонической обработке *cantus firmus* уже упоминалось. Позднее получили развитие хоральные вариации.

Другая область — инструментальная музыка в ее разнообразных разветвлениях. Среди них два следует считать основными — полифонические вариации на оstinatный бас и гомофонные вариации на мелодию. Тип вариаций, при котором «бас все время повторяет избранное соотношение звуков или тему»², ограничен в возможностях развития; но зато он по своей природе предрасположен к выражению образно-значительного начала. Орнаментальное варьирование мелодии не ставило перед собой столь серьезных задач, но оно ценно как способ не только украсить, но и до известной степени повысить ее выразительность. Не случайно один из этих типов проявил себя более всего в органной музыке, тогда как другой — в музыке лютни и клавира. Переход от бассо-остинатного типа к вариациям без удержанной темы в некоторой мере параллелен переходу от *cantus firmus* к фуге. Отдавать какому-либо из этих типов хронологический приоритет трудно, поскольку их источники очень различны, и точное разграничение их истории от предыстории вряд ли возможно. Однако

¹ Напомним о сюите Поерли (см. с. 33). Приведем также другой, менее значительный, но очень показательный образец: метрическая и темповая трансформация танца, связанная со старинной «редукцией», возродилась в джазовой музыке 20-х — 30-х годов (последовательность медленного вальса-бостона и «переделанного» на него быстрого фокстрота).

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 42.

в принципиальном отношении оstinatный бас может рассматриваться как предшествующая фаза.

Для развития фигурационных вариаций исключительную роль сыграла танцевальная музыка, что вполне естественно: танец требует, с одной стороны, повторения музыки (из-за продолжительности его хореографической стороны), а, с другой стороны, отсутствия однообразия. Эти свойства танцевальной музыки остаются действительными во все времена для народной музыки. Велико было и историческое значение группировки танцев-сюиты XVI—XVII веков. Если отдельные танцы развивали в дублях орнаментальный тип, то в соотношении танцев сюита дала толчок варьированию совсем иного типа — жапровой трансформации.

Останавливаясь на инструментальном неостинатном варьировании, отметим важную роль испанской музыки (для виуэлы и лютни), высокие художественные достижения которой предшествовали успехам английских верджиналистов. Лучшие создания испанских композиторов обнаруживают большое искусство как в подвижном, так и в певучем фигурировании¹. В трактате Диего Ортиса о глоссах (то есть орнаментальных вариациях) есть примеры, показывающие, что в середине XVI века (1553 год) существовало вполне определенное варьирование типа «новых мелодий». В более широком смысле трактат этот, будучи наставлением обобщающего характера, свидетельствует о том, насколько было развито в «золотой век»² испанской музыки искусство варьирования.

В общем, развитие вариаций шло во всех основных слоях музыкального искусства доклассической поры. Оно происходило в недрах самой народной музыки, в бытовых и прикладных жанрах и в обобщенно-возвышенных. Чтоб охарактеризовать его результаты достаточно напомнить, что уже существовали жанрово-характерное и свободное варьирование, субварьирование и групповой принцип, введение оstinатных фигур и гармоническое варьирование; создавались не только малые, но и величаво-крупные формы.

В творчестве И. С. Баха бассо-остинатный тип сильно преобладает над мелодико-фигурационным. По словам А. Швейцера, Бах считая сочинение вариаций (очевидно, типа дублей и «арий с изменениями») «неблагодарной работой, поскольку гармоническая основа оставалась в них неизменной»³. Несомненно также,

¹ Приведем пример, свидетельствующий о смелости и зрелости мысли: Нарваз в примечании к одной из дифференций предостерегает против одновременного исполнения на виуэле ее партии вместе с партией голоса, ибо контрапункт виуэлы задуман как контраст певцу и в одновременном звучании на инструменте «возникнут страшные столкновения». Здесь очевидно понимание дифференцирующего значения тембров (инструмент — голос) для диссоциирующей гармонии. — В кн.: Moutrey G. Les luthistes espagnols du XVI-e siècle, Ch. I, 1902.

² «L'âge d'or» (Лавиньяк А. Энциклопедия музыки, т. 1, Париж, 1926, с. 196b).

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 235.

что была и более глубокая причина, связанная с различием круга образов, присущего тому и другому типу.

Период «брожения форм», характерный для середины XVIII века и связанный с переходом к новому, венско-классическому стилю, мало коснулся вариационной формы, что, очевидно, объясняется ее простотой и отчетливостью.

Венские классики: Гайди, Моцарт. Очень значительным этапом явилось творчество венских классиков. Возрастала индивидуализация вариаций, углублялась выразительная роль фигуративности; вместе с тем, фигуративность совершенствовалась в двух взаимодополняющих направлениях — по размаху (диапазон, большая сложность рисунка) и по утонченности (а также и по виртуозности); закладывались основы характерного варьирования в новой обстановке. Развитию самостоятельности вариаций отвечала, как противовес, большая забота о единстве цикла. Возрастали ресурсы изложения, благодаря чему происходило «фактурное восполнение» темы (в частности, полифонизация в общих рамках гомофонии).

У каждого из представителей стиля были свои индивидуальные черты, каждый внес свой вклад. У Гайди и особенно существенно, что при темах, близких народной музыке, вариации нередко сохраняют этот характер (см., например, *Andante* из «Симфонии с ударом литавр»); с этим связано некоторое приближение к типу *sonno ostinato*. Стимулом к затейливой орнаментации или к внедрению контрастов внутрь вариации иногда является скерцозность. Гайди активно разрабатывал оба типа форм, основанных на обновленном повторении. Отсюда возникали (помимо двойных вариаций) особые сочетания вариаций и рондо. Иногда это — «вариации с эпизодами», где активно варьируемая главная тема чередуется с менее значительными и незавершаемыми эпизодами (см. первую часть сонаты № 17)¹. В других случаях это — однотемные «вариации с рефреном», роль которого выполняет та же тема, время от времени возвращающаяся в первоначальном виде и тем самым вносящая распорядок в форму (финалы сонат № 12 и 13).

Главная заслуга Моцарта — обогащение мелодической ценности вариаций; именно к Моцарту более всего относится сказанное об утончении и выразительном наполнении фигуративности. В произведениях зрелой поры экспрессивная сама орнаментальность (предвосхищение Шопена!). Сочетание изысканности и экспрессии, изящества и теплоты проявляется в немалой мере, когда вариационный метод применен за пределами данной формы (варьирование рефрена в Рондо *3-moll*, главной темы — в *Andante* из Фантазии *1-moll* для механического органа (К. № 608)). В области конструкции нужно отметить развитые, свободно построенные коды.

Бетховен. Бетховенский вклад в область вариаций особенно велик. Он включает пьесы салонно-развлекательные, которые

¹ Гайди И. Сонаты для фортепиано. М., 1945.

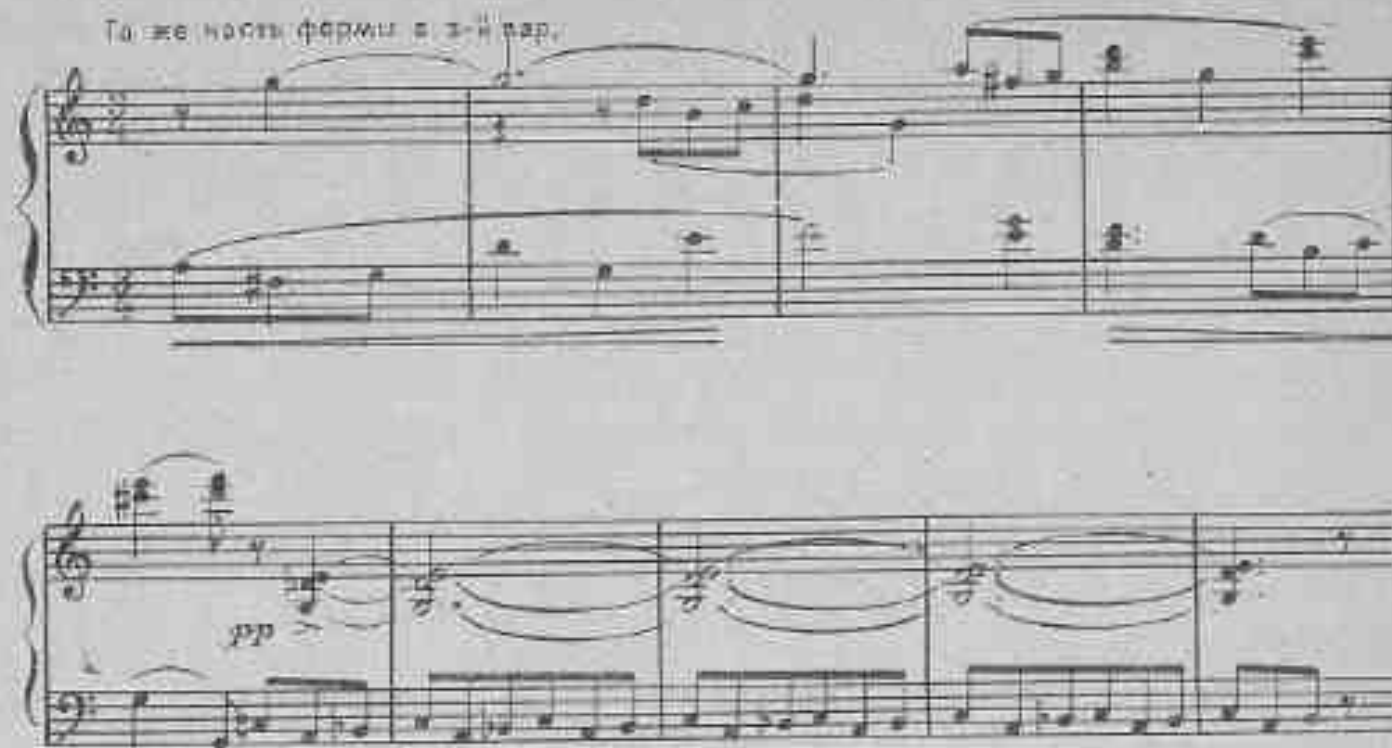
требовались условиями концертной и издательской жизни, но доходит до героики и драматизма. За вычетом самых ранних произведений Бетховен избегает уступок шаблонной орнаментальности, преодолевая кризис такого рода вариаций, обозначившийся к концу XVIII века¹. В области фигуративности Бетховен, уступая Моцарту в нежности и прозрачности, достигает не меньшей выразительности (напомним хотя бы репризу в *Andante* 15-й сонаты, где мелодия тридцатьвторыми вполне сохраняет певучесть и характерно-скорбный оттенок, присущий этой «Песне путника», а также 3-ю вариацию из *Andante* «Аппассионаты»; замечательный образец — *Adagio* 9-й симфонии, особенно второе проведение темы *B-dur*). Огромная творческая сила сказалась в том, что Бетховен делает из темы, не выходя за пределы строгих вариаций. Происходит свободное ритмо-мелодико-фактурное импровизирование на строгой гармонико-синтаксической основе; на хорошо разработанной почве вырастает то величавая кантилена, то роскошная ткань речитативов, пассажей, трельных интонаций, репетиций. Сохраняющийся общескрепляющий комплекс не служит помехой полету композиторского воображения². Особо сильными оказываются преобразования, когда Бетховен в позднем периоде обращается к более свободным вариациям. Это ярко сказалось в «33 вариациях» ор. 120, большей частью строгих по форме, но свободных по гармонии. Так, во второй части 3-й вариации периодически построенная (в теме) третья четверть формы совершенно трансформирована — появилось контрастное сопоставление имитационного четырехтакта с остинатным проведением басового мотива предвосхищающего лейтмотив полны и «Садко»:

3-я четверть темы
Vivace
Бетховен. 33 вариации на пьесе А. Дябелли

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 3/4 time and marked 'Vivace'. The first part is marked 'p' (piano) and consists of a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The second part is marked 'f' (forte) and features a more complex rhythmic pattern in the right hand and a single note in the left hand. The score is written for piano and includes dynamic markings and articulation symbols.

¹ См. об этом в кн.: Флишман Н. Л. Книга эссе о Бетховене за 1802—1803 годы. М., 1962, с. 59 и другие. Бетховену «решительно ингибирует из своих вариаций все то, что может служить демонстрацией лишь внешней виртуозности...»

² Напомним сказанное на с. 43—44 о высвобождении фантазии в условиях поддерживаемой основы.



Еще свободнее построена 31-я вариация, где тема превращена в лирическую импровизацию типа старинных фантазий с цветистыми речитативами¹. В создании характерного облика вариаций Бетховен превосходит Гайдна и Моцарта. Хотя характерные вариации лишь в отдельных случаях переходят в конкретно-жанровые, тем не менее их роль оказалась очень важной и не только для данной формы, но и для выработки образно-трансформирующих реприз у преемников венского классицизма; в вариациях, где требования разнообразия, обновления были на первом плане, задача перевоплощения была решена раньше, чем в других формах.

Углубление содержания приводит к образно-жанровой дифференциации внутри формы и, в частности, к образованию более или менее крупных частей; они иногда допускают аналогию с частями сонатной формы или сонатного цикла.

В двух величайших произведениях Бетховен возвысил вариацию до грандиозных симфонических финалов. В 3-й симфонии впервые достигнуто единство многозначительности, широты, непрерывности, динамизма и свободы. Это последнее качество лишь к концу XIX века стало в такой степени доступно вариационным произведениям (в частности, разработочность, экскурсы «в сторону» от проведения темы). Финал 9-й симфонии, уступая пре-

выдущему в непрерывности и компактности развития, превосходит его еще большей глубиной замысла, широтой в его осуществлении, а также контрастностью частей¹.

Размах вариационных преобразований и огромное возвышение темы в лучших циклах Бетховена позволяют отнести к ним скажущие о «Диабелли-вариациях» слова Р. Роллана: «свободная, крылатая мечта человеческого разума».

XIX век. Общие тенденции. После Бетховена XIX век многое дал вариациям и по содержанию и по форме. Характерное и жанровое варьирование, бурно развиваясь, выливается и в яркую образность отдельных звеньев, и в богатую экспрессивность всего цикла. Расширяющийся круг содержания включает как драматические и даже трагические образы, так и картинность, изобразительность. Общие для XIX века тенденции дальнейшего развития музыкальных форм не обходят тему с вариациями. Одна из тенденций — возрастающая индивидуализация, которая влечет за собой обособление отдельных частей и означает приближение к монотематической сюите; иногда это связано с масштабным и конструктивным разрастанием вариаций. Путь этот пролегает от «Симфонических этюдов» и «Карнавала» к вариациям Чайковского, Балладе Грига.

Противоположное устремление — к преодолению дробности, раздельности, к созданию слитного вариационного цикла; тенденция к сквозному развитию, присущая различным формам XIX века, сказывается и здесь, доходя до симфонизации. У Бетховена — помимо симфонических финалов — можно назвать финал 10-й скрипичной сонаты с прогрессирующей непрерывностью. Снятие нумерации — один из внешних признаков движения к непрерывности, даже если слитность еще не достигнута (см., например, Тему с вариациями op. 109 № 8 А. Рубинштейна). Возможность создания непрерывных вариаций была показана старинным *basso ostinato* и послужила примером для будущего, в частности — для «Weinen, Klagen» Листа и финала 4-й симфонии Брамса.

Не следует думать, что обе тенденции всегда резко дифференцированы и проявляются лишь порознь — они иногда переплетаются (например в «Пляске смерти» Листа, где членение на отдельные контрастные эпизоды очевидно, но в то же время некоторые эпизоды незавершены, а также содержат внутри себя непрерывное развитие).

Еще одна характерная особенность формы XIX века — динамиция — связана с трудностями воплощения из-за многочисленности частей и характерных для вариационной формы неоднократных поворотов образного развития. Тем не менее она дает о се-

¹ В связи с «Диабелли-вариациями» В. Э. Ферман писал: «... должна не сама тема [...], а фантазия художника: чем дальше уводит она от начального мотива, тем лучше» (История новой западноевропейской музыки. М.—Л., 1940, с. 110. Разрядка моя. — В. Ц.). Ромей Роллан отмечал «осредненное несоответствие между кипением страсти и крохотным поводом, породившим ее» (Роллан Р. Золотые стрелы фантазии. — Собр. соч., т. 12. М., 1957, с. 152). По поводу таких несоответствий напомним Штейнберга, изрек на них иезуитскую последовательность, после чего импровизировал на эту тему:

¹ Развернутый анализ финала 3-й симфонии имеется в работе: Панич и екий С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967, с. 17—35, а большой анализ финала 9-й симфонии — в работе: Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме, с. 119—130. См. также сравнительный анализ op. 35 и финала 3-й симфонии в лит. труде Н. Л. Филкина, с. 65—71.

бе знать и в этих сложных условиях, особенно, в характере финальных вариаций и код.

Развивалось разработочное варьирование: оно встречается в обоих противоположных типах — сюитном («Карнавал») и непрерывном («Симфонические вариации» Франка). Заметим, что знаменателен сам факт появления термина «симфонические вариации». В таких произведениях, как вариации Франка, «Пляска смерти», отчасти «Weinen, Klagen» обнаруживаются черты, родственные симфоническим поэмам: слитная цикличность и свободная вариантность с жанровыми трансформациями. Вариационная и поэзная формы шли навстречу друг другу — вариации вбирали в себя большие контрасты и вместе с тем сливались в одно связанное целое, и поэмах широко действовала вариационность, обеспечивая единство в разнообразии. Если же сравнить поэзные формы с вариациями предшествующей поры, то можно сказать следующее: если в классических вариациях черты других форм входят, организуя вариации, то в поэзные формы вариации входят, сообщая произведению многообразность, расширяя его выразительный диапазон. В первом случае вносится принцип оформления, конструкции, а во втором — принцип развития процесса.

Шуман, Шопен, Лист. Огромна роль композиторов-романтиков в прогрессе вариационной формы. Шуман, начав довольно скромно (вариации на «Abegg» и тему Клары Вик) очень быстро переходит к гораздо более высокому этапу. В «Симфонических этюдах» элемент сюиты, потенциально заложенный в характерных контрастных и масштабных вариациях, преодолен средствами образно-тематического развития и напряженностью общего тока. В «Карнавале», напротив, продемонстрирована откровенная сюитность на основе множественных свободно-вариационных доразвитий. Оба выдающихся произведения, таким образом, дополняют друг друга. В поздний период тип «Карнавала» (в смягченном виде) напомнил о себе созданием серии мелодических вариантов в Фортенианном концерте. Свойственное Шуману восприятие мира как цепи картин было важной причиной его тяготения к вариационной форме.

Вариационные пьесы Шопена написаны в ранний период творчества и не раскрывают всего богатства и тонкости преобразований, которыми прославился композитор. Позднее, когда увлечение салонно-«бриллиантным» стилем прошло, Шопен отказался и от самой формы темы с вариациями, рассредоточив свое вариационное искусство в многообразных музыкальных формах и жанрах.

Особый род множественных вариаций создал в своих оперных фантазиях Лист. Темы остаются в них неизменными (а иногда интонационно облагораживаются), поэтому большая ответственность ложится на фактурную экспрессию. Еще шире развернулись выразительные возможности фортепианной фактуры в программных, лирических и виртуозных пьесах Листа, где смены изложе-

ния обычно сочетаются с великолепным фигурационным варьированием мелодии (см. например «На берегу ручья» или вторую побочную тему сонаты h-moll в экспозиции, центральном эпизоде и репризе)¹. Достижения Листа в этой области представляют новый исторический этап как в развитии музыкальной фактуры, так и в строгом (или близком к строгому) варьировании. Но еще большее по сравнению с двумя названными типами значение получил метод монотематической трансформации; важно отметить, что он родился в недрах жанрово-характерного варьирования, будучи особо ярким его воплощением. По своей технике он представляет синтез варьирования острого (общий контур мелодии обычно сохранен), строгого (изменения ритмического рисунка, большая роль смен изложения) и свободного (передние изменения гармонии, а иногда и протяженности). Именно в этой области вклад Листа особенно значителен. Его новаторство проявляется также в оригинальных приемах объединения² и в гармонической смелости вариаций (напоминаем о Вариациях на тему Баха).

Новое время. С конца XIX века намечается новая фаза в развитии вариаций, захватывающая и последующие десятилетия. Степень свободы варьирования продолжает нарастать, и это сказывается во всем — в тематизме, форме, тематическом плане. От рассуждений «на тему» все чаще переходят к рассуждениям «по поводу темы». Обращение к тематическому элементу как отправному пункту для создания вариации, перестает быть предельным случаем свободы — можно встретиться и с эпизодическим влечением этого элемента в свободно создаваемую ткань вариации (что, впрочем, предугадывалось задолго — в некоторых из «Симфонических этюдов» и в их финале); так написана, например, часть вариаций в «Дон Кихоте» Штрауса³.

Б. Асафьев указывал на быстроту, с которой тема покидается в сложных современных вариациях («гораздо менее постепенное отхождение от первичного облика темы, чем в вариациях классиков»⁴), а также на трудность опознавания темы (она «допускает почти с трудом, и то лишь опытным ухом различимое, раство-

¹ Сюда же относятся развитие двойных и тройных трехчастных форм с репризами, варьированными то пышно, то уточненно. В этих формах складывался один из видов слитных, непрерывных вариаций.

² Например, в «Пляске смерти» Лист создает противоречия тематизма и экспрессии: сильные контрасты характеров связываются тематически так, что «по одну сторону» дается первая часть «Dies irae», а по другую — вторая часть той же темы (см. 12—13, также календарь после 27 и начало 28). Другой своеобразный прием имеет сквозное значение: на протяжении Парафразы звучит, на время исчезая и возвращаясь в другом виде, полускрытый доминантовый органический пункт, тревожный и зловещий; мы слышим звук дз то во «вскикивающих» оркестра, то в кульминациях контрапунктирующих голосов. Особенно же интересно, что тоническое созвучие в наиболее ярких моментах дается без терции как «пустая» квинта, что, гармонируя с сурово-дакой музыкой, в то же время привлекает слух все к тому же объединяющему звуку дз.

³ См. разбор этого произведения в работе: Крауцлик Г. Симфонические пьесы Рихарда Штрауса. М., 1970.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 41.

решит себя в еѳ же порожденных в ей контрастирующих ново-образованнѳх»¹.

В таких вариациях исчезает какое-либо определенное соответствие между размерами и формой темы, с одной стороны, и конструктивно-масштабным разрастаннѳм вариации — с другой.

Известен полуншутливый афоризм Римского-Корсакова: «Вариации — это ряд пьес, похожих друг на друга, а иногда и нет»². Он имеет два взаимосвязанных значения, указывая и на обособленнѳе «пьес» (то есть сюитности), и на уход от темы, как причину взаимной несхожести.

Если симфоническая поэма XIX века интала достижения жанрово-характерного варьирования, то дальнейшим шагом было появление самостоятельных программных вариационных циклов. Таковы три произведения, появившиеся на границе XIX и XX веков — «Иштар» Венсана д'Эндл (1896), «Дон Кихот» Штрауса (1897) и «Энigma» Эльгара (1899)³. «Дон Кихот» со стороны формы может быть понят как особый вид многотемных вариаций: их составные части — главная тема, несколько сопутствующих (фанфара, Санчо-Пансо, Дульциней) и более или менее независимые эпизоды.

«Вариации с темой». Симфонические вариации «Иштар» — наиболее прямое выражение принципа построения, противоположного обычному: путь к теме, а не от темы. Принцип этот не столь парадоксален, каким может показаться: при своем последовательном применении он, во-первых, требует интенсивного тематического развития, во-вторых, создает устремленность к концу и, в-третьих, сообщает произведению безусловную завершенность (с потенциально-кульминационным завершнѳем). Принцип этот и не столь нов, как можно было бы думать: в анализе старинных вариаций мы видели, что вариации иногда снимают имевшиеся в теме наслоения и таким образом проясняют ее. Дальнейшее продвижение по этому пути представляют те кантаты Баха, которые основаны на полифонической или фигурационной обработке хорала и заканчиваются проведением хорала как темы. Такова кантата № 80 («Ein feste Burg»), где «сквозь все произведение проходит единый замысел разностороннего показа хорала, и лишь в конце кантаты хорал звучит [...] в чистом виде...»⁴. Цикл вариаций на хорал представляет собой кантата № 137 («Lobe den Herrn»), состоящая из четырех номеров и также заканчиваю-

щаяся хоралом⁵. В Вариациях Es-dur, op. 35 Бетховена контрапункты к басовой теме производят подготовку основной темы: после трех вариаций на бас, приучающих слух к интонациям будущей темы, она, плавно и с величавой мягкостью вступая, словно выливается из предшествующей музыки как ее естественное возглавление. К типу «вариаций с темой» приближается Глинка в первом Allegro «Камаринской» (с 8-го по 14-е проведнѳе), где плясовая тема в своих преобразованиях ориентирована на свадебную, которая затем и появляется. Теоретическое признание возможности «приведения к теме» мы встречаем у Шумана, который пишет, что тему «иногда можно было бы помещать в середине или даже в конце»⁶. Добавим также, что развитие, направленное к теме, имеет и другие, гораздо более обычные проявления: постепенное формирование интонаций темы во вступительных частях и прием «предвестников», столь частый, особенно перед репризами.

Симфонические вариации «Иштар» двухтемны, причем значение тем неодинаково: первая, ориентальная по колориту и маршеобразная (она, вероятно, воплощает движение богини Иштар), играет роль рефрена, сопровождающего вариации основной темы. Эти последние в своем слитном движении отвечают программе⁷. Показательно, что первая вариация представляет, по словам автора, «исключительно гармоническое изложение темы (l'exposé harmonique) без ее мелодического раскрытия»⁸. Вспомним (с. 44), что гармоническая основа далеко не всегда находится в прямых отношениях к индивидуальному облику темы. Если начальные вариации лишь намекают на тему или растворяют ее в орнаменте, то последующие дают услышать интонации темы все явственнее, а последние уже очень близки теме; и, наконец, тема является полностью в унисоне tutti:



¹ Этот образец указан В. В. Протопоповым.

² Шуман Р. Вариации для фортепиано. — В кн.: Шуман Р. Избр. статьи о музыке, с. 325—326.

³ Программа, вкратце, такова: богиня Иштар (Астарта), спускаясь в жилище мертвых, должна пройти через семь ворот, стражи ворот отнимают у нее одно за другим украшения и одежды (этому отвечают вариации); обнаженная (этому соответствует появление темы), она наконец обретает право снасти своего возлюбленного.

⁴ D'Indy V. Cours de composition musicale, livre II, Chapitre VI, § 7.

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 105.

² Влголь И. Творчество Ал. К. Лядова. — В кн.: А. К. Лядов: Д., 1915, с. 154—155.

³ 14 вариаций «Энigma» изображают поочередно друзей автора: «Загадочность» названий — двойная: во-первых, тема представляет контрапункт к другой, неизвестной (хотя, по утверждению композитора, и популярной), и, во-вторых, имена друзей зашифрованы инициалами или прозвищами.

⁴ Лядов А. Т. История западноевропейской музыки, с. 497. Там же далее: «... сквозь всю кантату идет постепенное «проявление» мелодии хорала».

1-я вар.
Plus calme

2-я вар.
Un peu plus vite

Tutti
Tres lent

Новое в жанрово-характерной сфере. Как указывалось в § 7, роль жанрово-характерных вариаций в XX веке несколько снизилась. Произошли и некоторые изменения в самом круге жанров, бывших источниками варьирования. В частности, юмор гротескного типа, очень распространенный в 20-30-е годы, потребовал обращения к жанрам, допускавшим пародийное их использование. Это проявилось в теме с вариациями из Октеда для духовых инструментов Стравинского (1923), где имеется типичный для композитора «дезорганизованный марш» (с нарочито расплываемым метром и мозаикой небольших построений), а затем — вальс и галоп, которые «выросли из жанра уже почти исчезнувшего —

из музыки дворовой и уличной, бродячих музыкантов и из балладных импровизаций»¹.

Оригинальная форма Октеда: 1-я вариация проводится трижды подобие рефрена. Характер этой вариации отличен от прочих: она фигуративна, звуки видоизмененной темы заключаются стремительными гаммами фюгата, кларнета и флейты.

Новое в фигурации. Фигурация более традиционного происхождения продолжала успешно развиваться в творчестве некоторых композиторов конца XIX — начала XX века. Высокохудожественная фигурация, где красота орнаментального рисунка сочетается с рафинированной лирической выразительностью, идет от Шопена, Листа, отчасти — Франка (Lento «Симфонических вариаций»). Новый этап в ее развитии был создан русскими композиторами. Прозрачное и холодноватое (но с проблесками скрытой грусти) изящество, виртуозная «техника ювелирного письма» (Асафьев) присущи фигуративному варьированию Лядова. Не меньшее изящество при большей одухотворенности и теплоте — у Скрябина. Моторно-ритмическая заостренность, сочность и плотность — у Рахманинова. При всех различиях можно говорить о стиле «новофигуративного варьирования».

Изысканность этого письма зиждется на трех условиях: ослепительность линии, ее ладовое насыщение, обновление фактуры (разреженность у Лядова и Скрябина, полифонизация — преимущественно у Рахманинова)². Диссонирующие сочетания в высоком регистре дают фонический эффект (звончатость, хрустальность, у Скрябина предвосхищающая «Fragilité» op. 51). Изысканность мирится с близостью теме — так, например, 1-я из вариаций Лядова на тему Глинки может быть понята как фоновая фигурация при мыслимой в одновременности теме (она может быть, подобно некоторым старинным дублям, сыграна вместе с темой). И напротив — действительная фоновая фигурация в своих лучших образцах представляет большую художественную ценность, даже исполненная в отрыве от темы. Прекрасный пример — сопровождающая оркестровую тему фортепианная партия первой (а также последней) вариации из концерта Скрябина, замечательная по поэтичности и воздушности, не уступающая лучшим прелюдиям³.

Сочетание старых и новых методов. Рассматривая в целом способы варьирования, применявшиеся в конце XIX и в первые десятилетия XX века, мы видим значительное расширение диапазона методов обращения с темой. Объясняется это тем, что, завоевывая новые средства, новые приемы, композиторы продол-

¹ Глебов И. Книга о Стравинском, с. 324.

² Линейная осложненность проявляется изобилием малых изгибов, «зубцов», скачков, скрытой полифонией; ладовая — хроматизацией голоса, остротой отношений между голосами, неразрешенностью неаккордовых звуков; ритмическая — несоответствиями, несоизмеримостью голосов; фактурная — контрастом линий, движением в двойных и тройных нотах.

³ Тип «новофигуративности» применяется Скрябиным и в его варьированных репризах (например, Этюд As-dur, op. 8 № 8, Прелюдия Des-dur, op. 17 № 3).

жают в большой мере использовать и те, которые накоплены ранее. Это положение вполне очевидно, если иметь в виду все композиторские направления данного времени, вместе взятые. Но оно остается в силе, если композитор в собственном творчестве пытается соединить старые и новые методы: типичной фигурой такого рода является М. Рeger, сочинивший много вариационных произведений. У него, более чем у многих других, наблюдаются большие колебания между строгостью и свободой: с одной стороны — полная сохранность мелодии, с другой — вариации типа фантазий, импровизаций «по поводу темы»¹. Такое расширение диапазона методов есть существенная черта в историческом развитии вариаций.

Роль отдельных элементов в новых условиях. В этом процессе, как уже указывалось в связи со свободными вариациями, очень велика была роль гармонии, вышедшей из состава общескрепляющего комплекса и потребовавшей компенсации со стороны других элементов, в частности, ритма. Отсюда же вытекает и сочетание сравнительно сложной гармонии с простой мелодией (например, у того же Рegerа в «Вариациях на тему Моцарта», op.132). Однако роль мелодии как «противоядия», стабилизирующего начала по отношению к ослабляющимся ладовому тяготению и функциональной определенности неизбежно ограничена. Во-первых, сохранение мелодии не позволяет с полной свободой конструировать фактуру прочих голосов; во-вторых, мелодия в меньшей степени, чем бас, создает прочную гармоническую основу, способную либо влиять на всю ткань, либо мощно противостоять любым гармоническим «событиям». Вот почему в XX веке антитезой для сложной и менее подчиненной ладу гармонии выступает не *soprano ostinato*, а *basso ostinato*.

Значение полифонических приемов. Барток, Веберн. Вторичное появление на сцене остинатного баса связано не только со стремлением превратить его в ладово-стабилизирующий фактор, противопоставляемый центробежным тенденциям гармонии. Не меньшее значение имеет сама полифоничность басса-остинатных форм. «Связующая сила контрапунктических форм» в условиях гармонии XX века, подчеркнутая Гансеном, проявляет себя не только в чисто-полифоническом складе, но и за его пределами, когда композиторы обращаются «к техническим приемам старых контрапунктистов»².

Таким примером может послужить пьеса Б. Бартока «Свободные вариации» («Микрокосмос», № 140). Основное значение в ней имеют коренящиеся в полифонии способы перемещать материал: противодвижение, вертикальные перестановки, канонические имитации.

¹ Характерна легкость всевозможных эллиптических переходов, частота неожиданных коротких отклонений. Но мера не всегда соблюдена, а отсюда — громкость, отяжеление мысли.

² Гансен в С. Подвижной контрапункт строгого письма, М., 1959, с. 6.

Характер пьесы беспокойен и резок (исходный материал — интервал малой секунды, движение очень быстрое, метр переменчив). Суть темы — постоянно расширяющееся в нежданных по гамме «полутон-тон»:

Тема, такты 1-7
Allegro molto

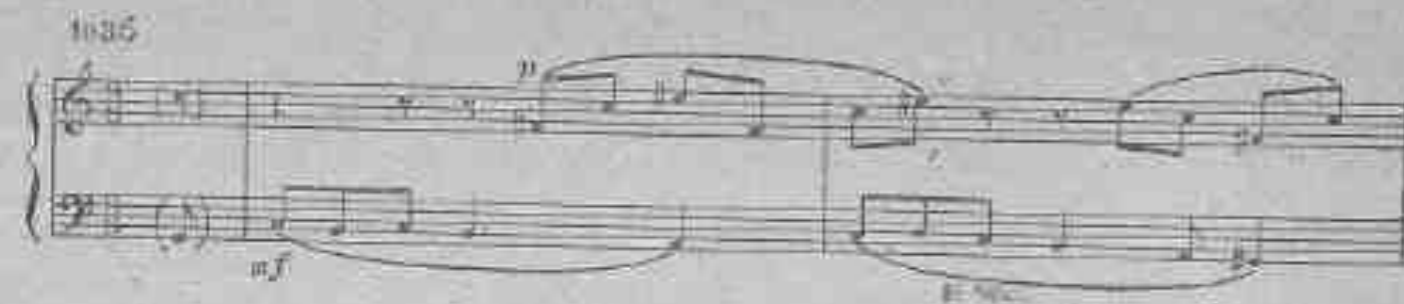
Барток. «Свободные вариации»

1-я вариация (с 13-го такта пьесы) представляет обращение темы — мелодия восходит по той же гамме от стержневого звука а, 2-я, а еще более — 4-я (последняя) вариация дают синтез темы и ее обращения, причем образуются канонические имитации.

102 4-я вар.

3-я вариация (средняя часть пьесы) носит мрачно-декламационный характер. Мелодия, освобожденная от соупругства диссонирующего стержневого звука, развивается по той же гамме шире. Во второй половине вариации дана вертикальная перестановка с тритоновой транспозицией:

103а 1-я вар.
Molto più calmo, lugubre



Мелодизация свелась не только к фактуре, но и к несколько неожиданному образованию перед лицом привычки речитативно-ориентального мотива.



Большая роль правых полифонии в этих вариациях очевидна.

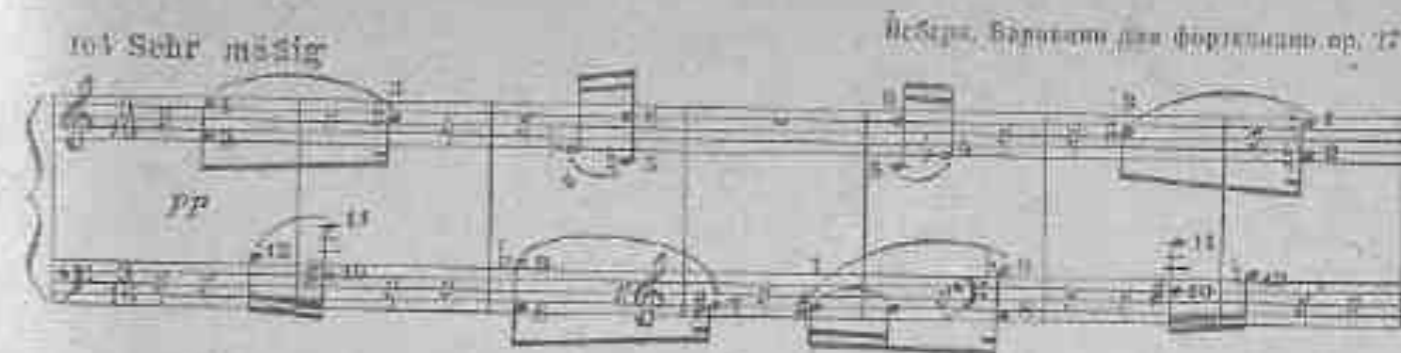
Пьеса Бартока — образец применения подобных приемов в музыке, сохранившей элемент тональной централизации. Еще ответственнее становится их организующая роль в музыке, отошедшей от тонального мышления и основанной на серийном принципе. Преобразования серии часто рассматривают как особого рода строгое варьирование¹. Приведем, однако, пример, где о варьировании следует говорить и в более тесном смысле — Вариации для фортепиано, оп. 27 А. Веберна (1936). Они состоят из трех вариаций, вернее — пьес, образующих своего рода цикл (*Sehr mäßig, Sehr schnell, Ruhig lebend*).

Варьирование ведется на трех уровнях, в трех масштабах — наименьшем (соотношения мотива), среднем (трансформации серии и ее частей) и крупном (различные принципы, примененные к целым пьесам). Во-первых, дается симметричное отражение мотива (ср. в примере 104 такты 1—2 и 3—4). Во-вторых, применяются обычные для серий преобразования — обращение, ракоходное движение, обращение ракохода, а также более сложные комбинации. Так, начало 1-й вариации изложено следующим образом²: в партии правой руки три такта содержит первую половину серии³, тогда как в левой руке проходит вторая половина в возвратном движении. Второе построение (такты 5—7) представляет зеркальное отражение первого: правая рука исполняет ту же первую половину, но в возвратном движении, а левая — вторую половину в прямом виде. В целом первый семитакт образует симметрию, до некоторой степени напоминающую излюбленные вопросы-ответные построения больших классических периодов (I—D, D—T)⁴.

¹ Л. А. Мазель, например, отмечает, что додекафония представляет «в сущности, специфический род вариационной техники», относит эти трансформации к технике «крупного штриха», при которой «всякий раз вносятся не множество мелких изменений (как при орнаментальном варьировании), а небольшое число крупных» (Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — «Советская музыка», 1965, № 7, с. 15 и 17).

² Порядок звуков серии указан в нотном примере 104 цифрами.

³ Аналогия может быть продлена: за экспозиционной стадией следует развивающаяся. Она обозначена как общими прозявлениями (сжатие мотивов, секвенция, ведущая к вершине в такте 11), так и специфически-серийными (введение нового приема — обращения). За кульминацией следует спад в — подобно некоторым прелюдиям Скрябина — краткий перерыв движения. Заключительная стадия отмечена максимальным стретто, а завершающий оборот (такт 18) отделен паузой (как это имеет место во многих прелюдиях Шопена). Таким образом, говорить о полном разрыве с классической логикой нет оснований.



Различия целых пьес основаны как на обычных для цикла контрастах (особенно — темповых), так и на серийных. Если, например, в первой пьесе ось симметрии вертикальна, то во второй ось горизонтальна (звук «я» первой октавы как центр для правой и левой рук).

В какой степени может реально восприниматься тщательно разработанная Веберном логика? Этот вопрос не решается однозначно. Там, где закономерности, во-первых, проще и, во-вторых, находятся в связи с рельефными ритмическими и фактурными явлениями, они способны оказать реальное воздействие на восприятие слушателя. И, наоборот, чем «хитроумнее» они задуманы (например, сочетание во второй пьесе прямой серии с транспонированной инверсией), тем больше их абстрактность.

Неограниченная свобода и ее антитезы. Последние 70—80 лет история вариаций в большой мере характеризуется возрастающей всесторонней и практически безграничной свободой. Двойные и взаимосвязанные центробежные тенденции сказываются и в отношении вариаций к теме и в отношении друг к другу. Все эти обстоятельства создают простор для композиторской фантазии, для богатства контрастов, для программных истолкований, для разнообразия форм. В этих условиях сочинено немало произведений высокого художественного уровня. В то же время трудно было избежать потерь в целостности, в прямом тематическом развитии, в использовании всех ресурсов темы, в эстетической гармонии между разнообразием и единством.

Подобно другим областям музыкального искусства вариационная форма искала антитезу одностороннему развитию в сторону свободы, умаления связей. Эти поиски шли в различных направлениях. В отдельных случаях мы встречаемся со стремлением вновь сблизиться с классически-строгим варьированием (конечно — в изменившихся условиях музыкального языка). Такие попытки, несомненно, будут продолжаться и нет оснований предполагать их безуспешность. Но больший резонанс получили два других направления. Если одно из них, связанное с серийной системой, остается дискуссионным (хотя и представлено произведениями многих композиторов), то другое, связанное с бассо-остинатной системой, может считаться в принципе бесспорным по своим основам и убеждающим по художественным результатам.

Русская музыка. Народное варьирование и его претворения. Освещая общий процесс исторического развития вариаций, нам уже приходилось неоднократно ссылаться на творчество русских композиторов. Остановимся на этом вопросе, чтобы выделить некоторые важные его черты.

Связь вариационных произведений русской музыки с народной песней очень велика, а потому следует сперва коснуться народно-песенного варьирования и его приемов. Вариации в песне основаны на своеобразном единстве противоположностей — повторности как конструктивной основы для формы, и импровизационности как развивающего начала. Представляя частный вид единства двух общих сторон формы (архитектонической и процессуальной), это соотношение по-своему заостряет ту и другую стороны: архитекtonика предельно проста, служа опорой для широкого круга заранее непредусмотренных изменений как при данном единичном исполнении, так и при других воспроизведениях: различаются куплеты (строфы), различаются индивидуальные интерпретации и местные варианты.

По своему общему характеру народное варьирование существенно отличается от профессионального: если для первого характерна множественность малых изменений, то для второго — немногочисленность крупных изменений (или — локальность изменений в одном случае, интегральность — в другом). Эти крупные изменения создают контраст вариаций, чего нет в народной песне.

Несмотря на все эти различия, родство с народно-песенным варьированием проявляется в русской профессиональной музыке многообразно. Сейчас отметим случаи «множественно-локального» типа: причитания Ксении в «Борисе Годунове», ряд эпизодов в «Садко» — былина о Волге Всеславиче, песня казак переходящих и, особенно, причитания Любовы (в 7-й картине).

Типы варьирования в протяжной и плясовой песне значительно отличаются друг от друга. В протяжной песне преобладает свободная вариантность (с проявлениями которой мы уже знакомы), тогда как в плясовой господствует орнаментальность; особенно характерен «комплекс моторного варьирования», в котором соединяются мелодическое кружение и ритмическое заполнение остановок. Оба типа отражены и развиты в профессиональной музыке. Но моменты их осознания и пронакновения далеко не совпадают. Если орнаментально-плясовой тип был хорошо известен русской музыке еще доглинских периода, то свободно-вариантный тип долгое время заявлял о себе лишь отдельными «прозрениями». Такова, например, интродукция «Руслана и Людмилы», где многогранно претворена единая тематическая основа. Многие образцы свободной вариантности в русской классической музыке, связанные с типом варьирования народно-лирической песни — то прямо, то опосредованно, были упомянуты в § 6. Чтобы правильно оценить степень влияния свободной вариантности, нужно помнить, что она представляет собой важный, но частный тип более широкого понятия — свободной вариационности. В связи с этим в числе источников свободной вариационности у русских композиторов вариантность должна быть учтена; некоторые произведения, рассмотренные в § 5 (вариации Глазунова, Лядова, особенно Рахманинова), служат тому подтверждением.

Столь характерные для русской музыки «глинские вариации» нельзя отнести ни к орнаментальному, ни, тем более, к свободно-вариантному типу. Это — совершенно особый тип строгого варьирования, где обновление мелодии происходит не прямо, а косвенно — путем воздействия «со стороны»; он элементарен по своим предпосылкам, но обладает, как мы видели, разветвленными смысловыми связями и нелегок для полноценно-художественного осуществления. То, что он нигде не получил такого распространения, как в России, служит еще одним доказательством исключительной прочности связей между русской профессиональной и народной музыкой. То же самое можно сказать о не знающем аналогий в других музыкальных культурах широком развитии оперных вариационно-куплетных форм. В западноевропейской музыке последних столетий развитие вариаций шло, в основном, мимо вокальных жанров; методы, применявшиеся в инструментальных жанрах (особенно — фигурационность), мало подходили для пения¹. Русские же композиторы нашли выход и сочетание интенсивно изменяемой инструментальной части с мало или вовсе не варьируемой вокальной.

Многотемные вариации как в инструментальной, так и в вокальной музыке — еще один оригинальный тип, чаще всего коренящийся во взаимодополняющих народно-жанровых контрастах.

Жанрово-характерное варьирование. Чайковский. Наряду со всеми видами вариаций, так или иначе претворяющими народно-музыкальные начала, русская музыка многое дала для развития характерного и жанрового варьирования. Особенно выделяется в этом отношении творчество Чайковского — в 3-й сюите, Трио, фортепианных вариациях, финалах 2-й и 4-й симфоний, вариациях «Рококо», оперно-хоровых эпизодах композитор создал большое число индивидуализированных эпизодов, существенно раздвинув образный диапазон циклов и свободно распоряжаясь обширным арсеналом средств. Мы видим и самостоятельные циклы и вариации, включенные в более крупное целое; представлены оба течения XIX века — как прерывно-обособленные вариации (вплоть до приближения к сюите)², так и симфонизированно-связные. Строгие вариации как целое можно найти лишь постольку, поскольку они культивируют глинские тип. В остальном же Чайковский тяготел к сочетанию характерности и значительной конструктивной свободы (что можно видеть даже на таком скромном образце, как фортепианный цикл ор. 19).

Советская музыка. По многообразным путям идет развитие вариационной формы в советском музыкальном творчестве. Классическая традиция опоры на народную музыку получила — в соответствии с общими основами советской культуры — активное развитие. Это касается различных слоев и жанров — от репертуара

¹ Напоминаем о сказанном на с. 152. Исключением явилась колоратура, где как раз и можно встретиться с вариациями.

² Упомянем о том, что Чайковским была создана монотематическая сюита для фортепиано (6 пьес на одну тему, ор. 21).

для самостоятельности до оперы и симфонии. Количество вариационных обработок песни для оркестров народных инструментов и отдельных инструментов огромно. В обработках плясовых и, вообще, оживленных песен преобладает орнаментальное варьирование с нередкими характерными эпизодами. При обработке песен лирических большое значение имеет гликинский метод бережного сохранения мелодии¹. Бурное развитие национальных культур многих братских народов повлекло за собой их приобщение к ценностям, накопленным русской музыкой; в частности, происходит успешное освоение разнообразных видов варьирования народных тем (или сочиненных в народном духе) при учете национальной специфики.

Вариационно-куплетные формы оперного типа (неизменная мелодия, развивающееся сопровождение) проникли в советскую массовую песню; наиболее известные образцы этого типа — «Полешко» Книппера, «Орленок» Белого. В принципе аналогичные, но так или иначе усложненные формы получили выход и в самые крупные — ораториальные жанры: «Александр Невский» Прокофьева, «Песнь о лесах» Шостаковича.

Сравнительно простые типы варьирования (как остигатные, так и иные) можно наблюдать в самых различных жанрах: в балете (Глиэр, «Танец советских матросов» из «Красного цветка»; Хачатурян, ряд эпизодов из «Гаянэ» и «Спартак»), опере (Хренников, хоры «Пахать бы теперь», «Строй ряды, смыкай отряды», пляска из 3-й картины оперы «В бурю»²), камерном ансамбле (Гедике, Русские народные песни для голоса с фортепиано, скрипкой и виолончелью, три цикла), фортепианной музыке (Ан. Александров, Русские народные мелодии).

В симфонической и камерно-инструментальной музыке культивируются и более сложные типы варьирования, включающие свободную вариантность и разработочность. Большая часть из них имеет в основе темы народные или близкие к ним. Таковы оркестровые вариации Шебалина на тему песни «Уж ты, поле мое», сохраняющие дух песенного образа, но не связанные в смысле мелодии и формы; композитор применил в них прием компрессии, иногда встречающийся в свободных вариациях: вкрапление малоизмененных фрагментов песни как напоминание о теме. Свободная вариантность крупного плана налицо в I части симфонии Г. Попова «Родина» — «Запев»; по сравнению с темой вариации дают большое разрастание.

О своеобразном и смело построенном финале II-й симфонии Мясковского и весьма свободных вариациях из 3-го фортепианного концерта Прокофьева уже была речь.

¹ Не случайно в «Камаринской» неизменяемой остается именно лирическая тема.

² Образцы усложненной переработки вариационно-куплетной формы можно видеть в опере Кабалевского «Семья Тараса», где некоторые хоры и сольные эпизоды сочетают эту форму с чертами других форм, транспозициями и прерывностями.

Большое место занимает вариационная форма в творчестве Шостаковича. Она представлена в наибольшей степени остигатными видами, которые отвечают глубоко-драматическому, даже трагическому содержанию музыки. В неостигатных образцах (как вариации из первых двух квартетов, финал 2-й фортепианной сонаты) также преобладает полифоническое варьирование.

Если говорить о дальнейшем развитии вариаций в советской музыке, то следует заметить, что ощущается потребность в новом подъеме широко понятого жанрово-характерного варьирования, как связанного с программностью, так и опирающегося на распространенные в современной музыке жанры. Наряду с большими вариационно-симфоническими полетами желательны и серьезные циклы «среднего масштаба», не сводимые к инстинктивно-педагогическим типам. Что же касается вариаций на темы, связанные с народной музыкой, то здесь представляется необходимым значительно более широкое претворение принципов свободно-вариантного развертывания, народного многоголосия и оригинальных ладовых особенностей. Вместе с тем необходимо смелее вступать на путь такого жанрово-характерного варьирования, где тема вызывает ряд вариаций, также народных по характеру, однако далеко выходящих за очерченные ею пределы и демонстрирующих новые, совершенно новые по отношению к теме образы и жанры.

«Полюсы» в трактовке вариаций. Заключение. У каждой из существующих музыкальных форм есть свои более сильные и менее сильные стороны, каждая форма может трактоваться и сужено и расширено. И в том и в другом отношении вариационная форма отличается широкой «амплитудой колебаний»: совмещение первостепенных плюсов и существенных минусов, своего рода «двуликость» вариационной формы делает контрасты «малого» и «большого» ее понимания особенно сильными. Действительно, богатство возможностей вариационной формы — совершенная неисчерпаемость малых изменений и больших перевоплощений — ставит ее в исключительное положение среди других форм. Одно из подтверждений этой неистощимости — создание новых произведений на темы, уже лежавшие в основе вариационных циклов; так бывало не раз в старинной музыке (напомним о «Фолье»), так бывало и в новое время (напомним о Капризе Паганини *a-tutti*)¹.

В то же время нельзя не видеть и другие стороны, ограничивающие или затрудняющие композитора: относительную статичность и эпизодичность формы. В том, как относятся к достоинствам и недостаткам вариационной формы те или иные стили, какое место занимает она в творчестве данного композитора — всегда есть нечто очень характерное либо для целого направле-

¹ «Фолье» варьировали Фаринелли, Корелли, д'Ангелер, Вивальди, и в XIX веке — Лист («Испанская рапсодия»); Каприз Паганини — Лист, Брамс, Рахманинов, Лютославский.

ния, либо для индивидуальной трактовки. Одни довольствовались минимумом, использованием простейших возможностей формы (многое в старинных вариациях, салонные вариации XIX века). Другие стремились к максимуму, видя главный смысл своей работы в преодолении мозаичности, в создании произведений, по размаху развития и значительности содержания мало уступающих сонатно-симфоническим.

Так возникают «полюсы» в трактовке вариаций. Один из них «игра с темой» («...фантазия предается очаровательной игре...» — по Шуману); ею не пренебрегали даже Моцарт и Бетховен, для которых вариации иногда были «легким жанром». Другой полюс — «испытание темы», заложенных или применимых к ней возможностей перевоплощения и углубления.

За века существования вариационной формы в ее рамках были созданы такие произведения и эпизоды, как «Стусификс» и Чаконна Баха, финалы двух симфоний Бетховена, «Маргарита за прялкой» и «Двойник» Шуберта, «Симфонические этюды» Шумана, «Симфонические вариации» Франка и Симфоническая пассакалья Брамса, «Исходила младененька» и хор вольницы Мусоргского, пассакалья Шостаковича и сцена збона из «Жанны д'Арк на костре» Онеггерса. Форма, послужившая основой как для этих, так и для многих других замечательных произведений, не может вызывать сомнений в своей жизнеспособности, в своем плодотворном будущем.

ПРИЛОЖЕНИЕ

И. С. Бах. Чаконна из партиты d-moll для скрипки соло

Скрипичная Чаконна d-moll Баха — одно из знаменитейших его произведений, часто и повсеместно исполняемое, неоднократно переложившееся — для фортепиано, для органа, для оркестра, получавшее присочиненные сопровождения (Мейдельсон, Шуман). Ее называют «звуковым гигантом, грозящим сломить нежное тело скрипки»¹, «шедевром, еще более изумительным — если это мыслимо — чем пассакалья Баха»², о ней говорят, что из одной единственной темы «Бах создает целый мир, как чародей»³, что Чаконна — «символ жизненного пути композитора, трудного, скорбного, но мужественного»⁴. Грандиозны ее масштабы не только по меркам сонатных танцев или одночастных пьес для сольного инструмента без сопровождения, но и безотносительно к ним (256 тактов, около 15 минут звучания). Грандиозно и ее содержание — величавое, полное серьезности и вместе с тем доступное отнюдь не только профессионалу.

Основное в круге образов Чаконны — возвышенная печаль, по временам приближающаяся к трагизму, но и не избегающая теплой человечности. Преобладающий скорбный отпечаток приводит даже к сравнениям с «Плясками смерти»; с этой точки зрения Чаконна является «музыкальным памятником, аналогичным кладбищенским фрескам средневековых и ренессансных живописцев»⁵.

Нельзя сказать, что Чаконна изобилует глубокими, резко очерченными контрастами. В эпоху ее создания яркость образных противопоставлений была чужда отдельным частям цикла, оставаясь, по преимуществу, достоянием свободно построенных произведений типа фантазий. Основной и крупный контраст вно-

¹ Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. М., 1912, с. 80.

² Leitch Donald H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1952, S. 322.

³ Шлейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 286.

⁴ Ямвольский И. Соплаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. М., 1963, с. 37.

⁵ Яворский Б. Сюита Баха для клавира, с. 25.

сит в Чакону лишь ее мажорная часть. Она сочетает просветление тона с певучестью своих крайних разделов; благодаря этому она напоминает трио трехчастной формы. В отношении же выразительном она противопоставляет скорби утешение, отраду, светлую торжественность. Но если крупный контраст введен только однажды, то образные сдвиги, меньшие по масштабам или по дальности характеров, многочисленны, и в этом — одна из причин воздействия Чаконны. Можно сказать, что ей присуща особая экспрессия постоянных, развернувшихся на огромном пространстве изменений (для которых создает почву вариационная форма). У слушателя возникает чувство неисчерпаемого богатства мысли, необозримой содержательности — музыка Чаконны погружает его в стихию нескончаемого, как кажется, и неизменно впечатляющего обновления.

В чем же проявляется эта столь важная для воздействия Чаконны изменчивость? Ею охвачены разнообразные сферы. Величаво строгие фрагменты сменяются более мягкими, лирико-певучими (см., например, такты 21—24 и 25—28)¹. Отчетливо ритмизованные куски сменяются выравненными. Вообще, фактура отличается богатством. Большое значение имеют неравенства в членении. Цепь малых фрагментов, различных по характеру, по чертам изложения сменяется крупным единообразным пространством, звуковым массивом. Если первые дают впечатление многогранности, неистощимой творческой фантазии, то вторые, несколько тормозя ее выявление, создают зато концентрацию выражения, сосредоточение силы и, как правило, поднимают динамику до вершин. Вместе с тем эти массивы служат суммирующими объединениями в форме, уравновешивая дробно-контрастные вариации и поглощая накопленную ими энергию².

Но особо большое значение для воздействия имеют динамические факторы разнообразия. В Чаконе очень заметны различия между двумя существующими в музыке типами растущей напряженности: 1) нагнетание внешне ощутимого движения (здесь на первом месте мелодическая линия — восходящие секвенции, несеквентное завоевание все более высоких кульминаций, а также ритмическое развитие) и 2) нагнетание внутреннего движения (преж-

¹ Нумерация тактов ведется от первой сильной доли.

² В первой (миной) части Чаконны есть два таких чередования. Одно из них трехчастно: начальные 24 такта сравнительно слитны, за ними следуют три взаимно-контрастных четырехтакта, и затем — сплоченная единым движением группа из 20 тактов. Второе чередование, непосредственно идущее за первым, двухчастно и более укрупнено по составу: 32 такта «мозаики» (такты 56—87) и равно столько же (такты 88—120) в монолитном хорале-арпеджо.

Во второй (мажорной) части соответственно ее характеру «трио» нет противопоставлений дробного и цельного, а имеются три симметрично расположенных пласта: певуче-лиричный (такты 133—148), подвижная «серединая» (такты 148—176) и своего рода динамическая певуче-торжественная реприза (такты 176—208). Скромные размеры третьей (миной) части не позволяли дать в ней крупные противопоставления дробного и цельного (как в первой части) или же ряд цельных пластов (как во второй части).

де всего благодаря гармонии и метрическому напору). Поэтому неоднократно переходы от экспрессии скрыто-напряженной к открытой (см. такты 32—35 и 36—39, 80—83 и 84—87, 140—147 и 148—151), равно как переходы противоположные — снятие, исчезновение прямых проявлений с заменой их скрытыми, потаенными (см. такты 224—227 и 228—239).

Бах не только противопоставляет два типа динамики, но и совмещает их. В этом смысле замечательен эпизод арпеджий в первой части. В нем богато представлены оба типа. «Внутреннее» сказывается в удивительной выдержке напряжения в течение долгого времени, в медленности подъема (вершина d_2 достигается лишь после 23 тактов упорного нагнетательного движения), в ограничении этой активности сравнительно небольшим и, главное, малозменяющимся диапазоном. Частичное, но важное проявление «внутреннего» относится к гармонии и метру: хроматизмы и задержания, ямбическая устремленность как в простой стопе (анапест), так и в высшем порядке (4-й пеон в четырехтактах). «Внешнее» дает о себе знать в почти остиной повторности одного мотива:



и когда она прекращается, — в образовании ярких мелодических линий подъема (такты 108—112) и спада (113—120), сливающихся в единую волновую секвенцию. Особенно наглядно сочетание обоих типов внутри фактуры: выписанная Бахом мелодизированная аккордовая схема воплощает «внутреннюю» основу этой музыки, тогда как непрерывное и деятельное арпеджирование, моторно и громкостно реализуя данную основу, вносит «внешнюю» ритмическую энергию и специфически-скрипичное ощущение напряженного тона, равно как и преодолеваемых трудностей¹.

Речь шла о богатстве различий, как важной причине воздействия Чаконны. Не меньшее значение имеет богатство жанровых корней. Многочисленные вариации позволяют уловить не подчеркнутые, но все же несомненные элементы то одного, то другого жанра. Здесь и собственно чаконны на различных басах («конгломерат чакон» по Ф. Вольфруму) и родственная им сарабанда (достаточно сравнить темы Чаконны и Сарабанды из той же партиты)².

¹ Интересно сравнить это фигуративное раскрытие динамических возможностей гармонии с фигуративным же раскрытием лирико-психологической экспрессии, которое Бах выметал в Прелюдии C-dur из 1 тома «Х.Т.К.» и которое приобрело огромное значение в XIX веке (см.: Мазель Л., Цуккерман В. Цит. изд., с. 251).

² Можно говорить об элементе свободного обращения в начальных мотивах. К различиям мы еще обратимся.

100

Сарабанда

Чаконна

Большие кульминационные эпизоды, которыми завершаются первые две части, носят хоральный отпечаток. Если первый эпизод, испещренный арпеджиами, можно сравнивать с фигурированным хоралом, то второй (такты 176—200) позволяет говорить о хорале простом, «чистом».

Некоторые из вариаций приближаются к инструментальному речитативу, например, начало третьей части (такты 208—215). Но и ритмически более подвижные вариации — отнюдь не пассажи, «общие формы» — для этого они слишком «изрезаны» индивидуальными (подчас непредвиденными) отклонениями от простой линии, а также ладово насыщены альтерациями, скрытыми перечисьями¹.

107 Такты 90—92

Поэтому можно и среди таких вариаций проводить параллель с инструментальным речитативом. Подобному восприятию иногда способствует двухэлементность мотивов, позволяющая услышать в рисунке мелодии скрытую диалогичность:

108 Такты 92—95

Такты 169—171

¹ Ладовые осложнения не только повышают динамическую насыщенность музыки, но, давая почувствовать скрытую гармонию, компенсируют за отсутствие терцианди или ее эпизодичность, неопределенность, связанную с ограниченными в этом смысле возможностями скрипки.

Такты 228—229

Наряду с такими жанрами общего значения Чаконы впитала и некоторые специфически-скрипичные жанровые элементы. Вариации с непрерывным движением иногда напоминают тип скрипичного дубля (см. например дубль на Аллеманду из 1-й партиты). Близки они также типу интермедии из скрипичной фуги (сравним такты 37—55 Чаконы и 7—10, 42—51, 87—92 фуги из 1-й сонаты *g-moll*, такты 228—239 Чаконы и 45—60 фуги из 2-й сонаты *b-moll*).

Все сказанное должно объяснить нам, на чем зиждется широкий выразительный «спектр» Чаконы. Скорбная экспрессия сарабанды, пафос и гимничность хорала, речевая интонационность моментов «декламации», непоколебимая ровность дублей, энергия и неуклонная поступательность интермедий — все это оказалось необходимым для произведения столь масштабного и значительного.

Мы не касались до сих пор значения темы Чаконы как начального импульса вариаций. Ее выдающиеся художественные достоинства очевидны. Тема сразу задает тон, обещая нечто многозначительное, сурово-мужественное и торжественное. Специфика ее выразительности — сочетание концентрированной минорности с энергией размеренно-активного движения.

Усиленная минорность сказывается в плагальности и подчеркивании минорных терций. В обоих предложениях темы на сильных долях находится либо *S*, либо *T*, но ни разу *D*. В первых половинах обоих предложений мелодия движется в пределах восходящей сексты *a—f* с минорной терцией наверху. Во второй половине начального предложения мелодия исходит на октаву *d₂—d₁*, но при этом достаточно ясно обрисовывает сексту *d—f* с минорной терцией внизу (см. конец 3-го и начало 4-го тактов); во втором же предложении его вторая половина начинается сжатым воспроизведением восходящего секстового скачка *a—f* квартой выше (*d—b*); это создает общую кульминацию темы на субдоминантовой терции *b₂*, что сугубо минорно, а вся тема завершается минорной тоической терцией.

Черты активности проявляются в мелодике и метроритме. В чаконах редко можно встретиться с такой действенной поступательностью начальных шагов: сразу даны два ямбических хода вверх; первый действует, кроме того, широтой интервала (квинта) и упором в неустойчивый звук лада, а второй — достигнутым минорной терции — вершины первого предложения. Энергичное превышение этой кульминации во втором предложении (на кварту!) — еще более сильный импульс, предвещающий динамическую активность крупного плана.

Ритмика темы — преобразованный, активизированный ритм сарабанды. Общее в ритме обоих жанров — остановка на второй доле и (часто, но не всегда) краткий затык, означающий подготовку следующей сильной доли. Происходит нечто обратное принципу метроритмического согласования¹: сильный и долгий моменты не совпали, каждый из них занимает самостоятельное место и играет свою, особую роль. Здесь действует принцип максимальной значительности ритма; первая доля такта выделяется акцентом, а следующая — продолжительностью². Такая, не собранная в одном звуке, а разлитая значительность гармонирует с неторопливо-эпическим тоном музыки.

Описываемая фигура имеет два варианта: хоренческий (точнее — дактилический) в сарабанде: $\downarrow \uparrow \uparrow$ или $\downarrow \uparrow \uparrow$ и ямбический (точнее — анапестический) $\downarrow \uparrow \uparrow$ или $\downarrow \uparrow \uparrow$ в чаконе. Теперь ясно, что основное ритмическое отличие чакона от сарабанды выражено внутренним напором, устремлением к сильной доле (а не исходом от нее); отсюда — энергия, поступательность чакон. Эти качества, однако, умеряются скрыто действующей хоренческой тенденцией: на-за весомости второй доли она кое-где (и, в частности, в теме) может быть воспринята как «почти сильная доля» с соответствующим смещением тактовой черты; именно поэтому Бах мог поставить кадансовый квартескетаккорд в 3-м такте на слабой доле («как бы первая доля такта»).

Описанное свойство очень важно для динамики в Чакоме, ибо ямбический напор остается в дальнейшем вариационном развитии одной из главных движущих сил. В то же время действует (как и во многих других чаконах) двойная связь: нередко новый тип изложения вводится с сильной доли, тогда как гармония и мелодия сохраняют внутреннюю ямбическую тенденцию; благодаря этим противоречиям уменьшается цезурность (присущая ямбу, более чем хорю)³, выигрывает непрерывность.

В Чакоме можно насчитать 32 (включая и тему) восьмитактные вариации. Цифра эта, однако, очень условна, так как многие восьмитакты представляют две более или менее самостоятельные единицы варьирования, а иногда условны и самые грани между вариациями. Безусловным является членение на четырехтакты, о которых мы и будем говорить, как о вариациях.

Очень ясно представлена общая связующая форма, возникающая, как обычно, на ладовой основе; образуется репризная

¹ Мазель Л., Цуккерман В. Указ. соч., с. 138.

² Очень важна при этом выразительность медленной трехдольной синкопы, сообщающей не резкость и остроту, а тяжесть и внушительность. Тема Чаконы «так интенсивно насыщена синкопами, как, может быть, ни в одном другом произведении» (Швейцер А. Указ. соч., с. 286).

³ См.: Мазель Л., Цуккерман В. Указ. соч., с. 161.

Вариации чисто ямбические все же преобладают. Обнаруживается странная, на первый взгляд, закономерность: вариации непрерывно-быстрые больше тяготеют к хорю, в то время как хоральные почти целиком ямбичны. Причина в том, что ритмически подвижные вариации меньше нуждаются в импульсах метра, чем аккордовые.

форма с прогрессирующим сжатием частей — по типу, близкому двухчастности: Minore I — 132 такта (33 вариации), Maggiore — 76 тактов (19 вариаций), Minore II — 48 тактов (12 вариаций)¹.

Основные грани формы — начало и конец Чаконы, первая смена лада — отмечены появлением темы (в различных вариантах) и мажорной субтемы; отсутствует тема лишь в начале Minore II, что можно объяснить: 1) близостью местоположения к мажорному «хоралу», родственному теме и по интонациям и по духу, 2) желанием компенсировать «скачок в форме» (от первой части ко второй), сделав переход более плавным и 3) малыми размерами Minore II, в конце которого тема прозвучит.

Большая часть вариаций сгруппирована, что естественно при их многочисленности и малой протяженности. Однако границы групп не всегда однозначны и зависят от избранного критерия — характер движения и гармоническая основа не везде совпадают². Minore I насчитывает четыре крупные группы (такты 1—24, 41—56, 60 или 64—87, 88—120), Maggiore — три (такты 133—148, 149—176, 177—208) и Minore II — две (такты 216—227 и 228—239); количество крупных групп убывает соответственно общей величине частей. В более протяженных частях — первой и второй — заметна тенденция к постепенному укрупнению групп: 16, 24 или 28, 32 — в Minore I, почти те же цифры в Maggiore — 16, 28, 32. Видимо, это связано со все возрастающим размахом развития, ростом динамики в обстановке все большей широты развертывания мысли. Подтвердим также, что в общей сложности большие группы охватывают более трех четвертей всей Чаконы — доказательство мышления крупными пластами.

Сплочение вариаций достигается чаще всего единством в характере движения — его равномерной непрерывностью (такты 37—56), проведением определенного типа фигурации (89—120, 153—176), затем — единством мелодического развития (смена подъема и спада в тактах 105—120, 185—200), наконец — единством в жанровом облике (хоральность в тактах 177—200). Следовательно, методы группировки чужды какому-либо шаблону; способствуя общей крупноплановости, они в то же время вносят свою лепту в разнообразие экспрессии и конструирования.

Как для связности, так и для более полного использования звуковых средств очень важна роль субварьирования³. В более широком плане об этом свидетельствует само введение субтемы как образования, подчиненного главной теме, но подчиняющего себе последующие мажорные вариации.

¹ Приближенное соотношение (по Лейхтентратту) — 5:3:2. «Третья четверть» несколько разрослась за счет репризы; сжимается та часть, которая демонстрирует уже звучащий лад. Общине же пропорции сжатия очень близки золотому сечению.

² Так, в тактах 48—75 проходит «золотая секвенция», а в то же время ее первые 8 тактов относятся по типу движения к предшествующей группе.

³ Чаконы, например, такты 17—24 по отношению к 9—16, 29—32 для 25—28, 37—40 для 33—36, 149—152 для 141—148.

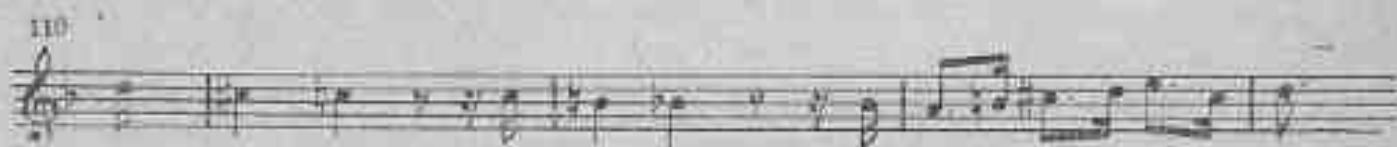
Мы назвали ряд объединяющих средств — возврат темы, суб-варьирование, групповой принцип, двойная связь; к ним следует добавить и обычный общескрепляющий комплекс (тональность, размер, темп, единство масштабной четырехтактной группировки). Гармония, этот постоянный участник комплекса, здесь лишь частично сотрудничает с ним: вариации начинаются тонкой и кончаются автентическим оборотом, но внутри вариаций наблюдается значительное разнообразие¹. Бах удовлетворялся постоянством гармонического окаямления вариаций, понимая, что 64-кратное воспроизведение одного гармонического последования было бы несовместимо с широтой замысла Чаконны.

Но есть и специфическое средство объединения, вытекающее из объявленного жанра чаконны — система выдерживаемых басов. Нет единого *basso ostinato*, чем эта Чаконна отличается от многих других чакон и пассакалий. Из принципа «цепи чакон» как раз и вытекает следствие — «цепь басов», не тождественных, но родственных.

Начальный, сравнительно сложного рисунка бас:



прозвучав четырехкратно и лишь однажды вернувшись (такты 25—28), затем напоминает о себе только при возвращении темы. Сменяющий его вариант традиционного хроматического баса (такты 17—24, затем 32—39):



появляется нечасто. Позже других минорных басов возникает фригийский тетракорд (с 53-го такта), он развит шире. В мажоре же господствует тетракорд *d-cis-h-a* сперва в усложненном, затем — в «чистом» виде. Общим принципом басов Чаконны нужно признать нисхождение от тонки, которое постепенно кристаллизуется в наиболее простой диатонической форме минорных и мажорных тетракордов. Бах обращается с басами очень свободно — переносит в другие голоса, производит обращение (то есть создает восходящий бас), растворяет в фигурации. Нельзя забывать и о том, что технические возможности скрипки иногда вынуждали Баха опускать отдельные звуки. По той же причине басы меньше обычного в чаконнах обособлены; ограниченность данных инструмента дала благотворный результат — органическое влечение баса в общую ткань.

¹ Указание Лейхтенритца на неизменяемость гармонических функций в вариациях (с. 323), таким образом, неточно.

Помимо повторяемых басов есть и другие сквозные приемы. Чаконну пронизывает нисходящая секвентность, зарождающаяся уже в недрах начальной повторяемости (см. средний голос темы, особенно тенор второго предложения):



Она по временам ненадолго скрывается, но снова и снова возвращается. Чтобы понять ее значение, достаточно вспомнить, что у Баха секвенции, как в интермедиях фуг, так и в продолжающих члетьях периодов играют роль «развертывания». С этой точки зрения изобилие секвенций в Чаконне есть изобилие развивающих моментов. Даже закованные в масштабно неизменные рамки, они придают движению интенсивность; тем большую динамику вносят они, сливаясь в большие пласты, в секвенции-волны, которыми Бах наделил — по одной — каждую часть (такты 109—120, 185—201, 217—224).

Пронизывают Чаконну и метроритмическое единство — стона анапеста, нередко получающая еще более ямбическое истолкование¹, а также ее жанровая ритмизация по типу $\downarrow \cdot \uparrow \downarrow$. Приближаются к остинатной роли структуры суммирования (1 т., 1 т., 2 т.) и заменяющей его перемены в четвертый раз.

Особо нужно отметить более индивидуальный и крайне выразительный прием, уже названный в связи с диалогичностью: двухэлементность мотивов. Она возникает в развитие ямбической тенденции: происходит обособление третьей доли (иногда — несколько меньшей или большей части такта) и ее активное устремление «вперед» — к следующей сильной доле, подкрепляемое гармоническим тяготением (см. пример 108, а также такты 48—79, 244—247). В результате образуется скрытое (а иногда и реальное) двухголосие, контрастирующее по горизонтали и захватывающее подчас крупные отрезки музыки. Роль двухэлементности особенно значительна, ибо она представляет один из способов выявить полифоническое начало в условиях скрипичной игры.

Местное связующее значение имеют также «подхваты» завершающего элемента (см. такты 7—8 — пунктированность конца темы и начало следующего проведения) или, наоборот, предвосхищение последующей вариации в конце предыдущей (см. такты 27—28, 59—60). Между подхватом и предвосхищением трудно провести границу. Слитности вариаций очень помогает полное отсутствие

¹ Устремление пяти восьмых затыкта к одной восьмой — $5 \downarrow / \uparrow$ (например в тактах 32—35). В дальнейшем ямбический напор усиливается: $11 \downarrow / \uparrow$ (такты 49—56 и другие) и даже $17 \downarrow / \uparrow$ — (в триольных шестнадцатых, перед самым концом — такты 244—247).

общих пауз¹. «Связи плотны» (выражение Мусоргского) — все вариации прилегают друг к другу совершенно вплотную, что особенно ощутимо на больших гравиях, при смене лада.

Связи местные дополняются связями на расстоянии, арками; во главе их стоят обе репризы темы (особенно первое предложение темы перед концом Чакона). Есть и другие арки большого масштаба: аккордовый эпизод *Minore I* с чередованием рельефных мелодических спадов и восхождений (такты 104—120) и «хоральная группа» *Maggiore*, где в постепенно образующемся аккордовом складе восстанавливаются жанровые черты Чакона и также наличествуют выпуклые смены мелодической направленности (такты 176—200). Слушатель несомненно ощутит и другую важную переключку между нагнетательными доминантовыми органичными пунктами *Maggiore* (такты 160—172) и *Minore II* (такты 228—240). Встречаются и малые арки; самая явная среди них — такты 60—67 и 220—227 с прямым сходством фигурации и ритмики.



Мы посвятили много внимания вопросам укрепления единства. Но в произведении, столь грандиозном, не менее важно развертывание динамики, которое было освещено пока лишь в определенных аспектах (динамические факторы разнообразия, мелодические и метроритмические средства активизации). Обратимся теперь к вопросам динамики в более общем плане.

Суждение об уровне напряженности мы должны выносить, учитывая высотные и временные данные: в баховекой рукописи мы не найдем ни единого указания на громкостную динамику. Возможны ли в таком случае обоснованные, подлежащие при анализе учету предположения о динамических оттенках? Подчинить тем или иным гипотезам всю совокупность вариаций рискованно, но во многих случаях громкостные соотношения можно считать несомненными, ибо они непосредственно вытекают из мелодики, ритма, фактуры, из направленности развития. Кажется бесспорным, что моменты мелодического и гармонического нарастания (оба хоральных эпизода) должны найти отражение и в подъеме звуч-

ности; вряд ли можно возражать против значительного снижения звучности, когда после величественного проведения темы, завершающего *Minore I*, появляется нежная мажорная субтема и т. д.

Для вариационного произведения, столь протяженного и многосленного, очень важно постоянное, непрекращающееся импюльсирование, предохраняющее от статики. Как мы видели, недостатка и динамических импульсов Чакона не испытывает. Напомним некоторые из них — активные двухэлементные противопоставления, секвенциальность, иногда приобретающая характер остинато; более крупные проявления остинатности (мотив $a-b-c-b-a-b$) и более длительное ее действие (неизменяемость анафеста в хоральных эпизодах).

Сюда же надо отнести многократное действие еще не упомянутого фактора высокой динамической ценности — мелодического сопротивления. Ведь с точки зрения мелодического движения Чакона представляется бесконечно длинным рядом напряженных восхождений, большей частью с внутренними элементами подъема и с довольно редкими общими восхождениями. Отсюда и возникает впечатление мелодического сопротивления грандиозного по масштабам и сурового (порой даже грозного) по эмоциональной окраске. С количественной стороны моменты, где налицо мелодическое сопротивление, делятся более половины общего времени, достигая примерно двух третей в последней части (*Minore II*), что свидетельствует о наибольшей ее напряженности.

Но самое важное — картина целого, выраженная динамическим профилем. Во всех частях он носит определенно восходящий характер. Начальные вариации первой и второй частей певучи или по всяком случае мелодичны, но затем элемент моторно-ритмической активизации чувствуется все сильнее. В обеих частях имеются обширные кульминационные зоны, достигнутые ценою значительных усилий. Первая большая вершина — такты 84—87 (без тридцатьвторых в высоком регистре, преодоление основы темы), за которыми идет арпеджированное «кульминационное плато», занимающее около трети всей части и простирающееся вплоть до *Maggiore*. Во второй части переход от певучих начальных вариаций к активным совершается и быстрее и резче (такт 148), доминантовое нагнетание перед кульминационной зоной более открыто, сама зона обладает большей внутренней значительностью (гимничность!) и к средствам моторного усиления (арпеджо) прибегает лишь в последних 6 тактах. Еще скорее начинается нагнетание в третьей части (во всяком случае не позднее 8-го такта), где на близком друг от друга расстоянии расположились два преддыкта — малый и большой. «Малый преддыкт» (такты 216—219) есть предварительное накопление динамики по принципу «развитие на фоне неизменности» (восхождение с упором в повторяющийся и фигурированный органичный пункт $d-cis-d$)¹.

¹ Этот преддыкт исполняют обычно из тихой звучности, что гармонирует с его предварительной ролью и отдаленностью от цели.

¹ Кроме единственной паузы в одну восьмую за 9 тактов до конца Чакона; она отделяет заключительное вступление темы.

112 Такты 216—219



Огромная патетическая сила заключена в «большом предькте» (такты 228—240). Как и «хорал-арпеджо» первой части, он полон какого-то томительного ожидания, как и там действие сосредоточено в минимальном объеме; но оно еще более «стиснуто», и тревожная, почти мучительная нота звучит здесь неотвязно¹.

114 Такты 228—231



Лишь последние две вариации, предшествующие апофеозу — возврату темы, обращаются к моторно-ритмическому усилению²: быстрый бег, яркое мелодическое сопротивление, микро-анакесты в долях (такты 244—247). Таким образом, третья часть Чаконы, заключительная и самая короткая, в наибольшей степени насыщена динамикой. Принцип кульминационного завершения отдельных частей здесь проявил себя с особой очевидностью.

Сила воздействия Чаконы связана, конечно, не только с ее монолитностью и растущей динамикой, но и в очень большой степени — с ее мелодическим обогащением в процессе развития. Оно происходит в соответствии с общим ходом развития — сперва появляются мелодические «своинки», хранящие строго величавый дух темы (такты 8—23), затем — уклонение в сторону певуче-ли-

¹ Особенно чувствуется это при смене нисходящих диатонических мотивов хроматическими. Заметим, что «неотвязная нота» имеется и в буквальном смысле — монотонная, но в то же время беспокойная репетиция органичного звучания на струне *la*.

² Отчего Бах не перешел непосредственно от «большого предькта» к теме, столь сильно и выразительно им подготовленной? Потому, быть может, что скорбное настроение предькта не составляло достаточного контраста теме; кроме того, его мелодико-фигурная «застойность» требовала расширения, и «разгон» последующих двух вариаций есть именно то, чего не хватало, дабы величественное явление темы прозвучало должным образом.

рическую, как свидетельство желания расширить диапазон экспрессии, не ограничивая его суровостью и объективностью (такты 24—27 и 32—35); далее — в связи с общим ростом динамики — новые яркие мелодические образования имеют уже иной, более действенный характер, как в малом масштабе («первый сигнал» — такты 56—59), так и в очень крупном (такты 92—119); завершается этот этап новым, мелодически очень впечатляющим вариантом темы (такты 124—132). По аналогичному пути идут и две другие части. К сказанному надо добавить, что и моменты фигурационные, вполне самостоятельные по рисунку, обладают высокими художественными достоинствами.

Чакона Баха появилась как конечный пункт большого исторического пути. Трудно дифференцируемые жанры чаконы и пассакалии к этому времени насчитывали и много лет культивирования и неисчислимо множество образцов. Поэтому естественно, что некоторые важные стороны баховского произведения были уже хорошо подготовлены. Появлялись остигатные формы довольно значительные по масштабу, обращение с темой не всегда ограничивалось строгим воспроизведением, происходила смена лада или тональности. Вспомнив упоминавшийся крупный образец — Чакофу Люлли из «Роланда», мы, может быть, даже удивимся обилию родственных черт, начиная с общих размеров (248 тактов у Люлли, 256 у Баха — 31 проведение вместо условных 32). Мы видим в «Роланде» не единый бас, а ряд басов с разновидностями — диатоническими и хроматизированными, простыми и фигурированными, нарушающими основной вид и восстанавливающими его. Близки и некоторые формы организации мелодико-тематического материала. Таковы большие волнообразные чередования подъемов-спадов, создающие впечатление мелодической вопро-ответности¹; субвариирование и арочные связи; иногда — двойная связь на гранях вариаций; очень последовательно проводимая ступня анакеста с характерной ритмизацией $\downarrow \cdot \uparrow \cdot \downarrow$. Кое-где музыка Баха даже прямо напоминает Люлли:



¹ Сравним 11-е проведение у Люлли (см. пример 70) и такты 184—200 Чаконы Баха.



Но при всем том имеется одно кардинальное различие — отсутствие высокого динамизма у Люлли. Его пьеса — прекрасный в своем роде образец жанра с довольно свободной, обогащенной трактовкой баса, но — в пределах статички, со специфической «выдержкой» настроения и уровня напряженности. Этот выработанный «тип выдержки» Бах принял, но наполнил его неслыханной до того динамикой и, более того, драматизмом.

Приведем еще одно сравнение с сочинением почитаемого Бахом его предшественника — Букстехуде, имея в виду знакомую нам Органную пассакалью d-молл, один из очень значительных образцов в своей области. Ей присущи несомненное величие, благородство, приподнятость, мышление крупными пластами, но в ней гораздо меньше действительности, меньше многогранности.

Именно эти качества — высокая динамика, элемент действительности (в пределах, не нарушающих эпитичности тона), охват многообразных сторон образа с соответственно обширным диапазоном художественных средств — составляют новое в Чакоме Баха, возвышающее ее над лучшими прототипами¹.

Последнее из названных качеств связано с вольностями в трактовке жанра. Встает даже вопрос — в какой мере можно считать Чакому вариациями на basso ostinato? Ведь бас не только изменяем, но его перемены не носят частного, местного характера. Построения, складывающиеся из четырехтактов, не всегда равнодлительны. Гармоническая основа сохраняется лишь в самых общих чертах. Отсутствует рассредоточенная ровность динамики. Фактура, считающаяся с возможностями инструмента, менее полифонична. Изменчивость баса, а еще более — его растворенность в общей ткани означают, что здесь не применен принцип единовременного контраста; это очень симптоматично, ибо причина заключается не только в скрипичной технике, но в самом содержании, где повествовательность в значительной степени уступает началу более активному. Учитывая все сказанное, не следует однако выводить Чакому из круга бассо-остинатных вариаций. Роль баса остается объединяющей и «организаторской»; как было показано, при наличии смен у них сохраняется общая основа. Хотя неуклонность возвратов отсутствует, характер строгости, достигаемый другими средствами, также остается. Мы имеем дело с

¹ Говоря о действительности и драматизме, мы не должны забывать, что «в произведениях Баха раскрывается гораздо большее величие цельного мирозерцания, чем субъективные чувства творца» и что «даже при величайшей страстности и интенсивности выражение не переступает границ возвышенного стиля» (Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 144—145).

многобасовой, вольно трактуемой, но тем не менее сохранившей и возвысившей признаки жанра Чаконой.

В начале нашего анализа было показано, как много общерезных, жанровых, динамических, конструктивных различий в Чакоме, влияющих на силу ее воздействия. Обратной стороной обновления оказывается значительное отступление от следования за темой. Действительно, много ли общего с темой, например, в вариациях тактов 81—84 (пример 107) или тактов 228—231 (пример 114)? Смелость обновления заставляет видеть особые связи с полифоническим мышлением, но не в самых прямых его проявлениях (стабильное многоголосие), а в типе свободного развертывания, свободной — хотя и сохраняющей неизбежную масштабную единицу — вариантности. Столь сильная изменяемость далеко выходит за пределы вариационности своего времени, и с этим в большой степени связаны богатство и величие Чакомы. В дальнейшем анализе раскрывалась обратная сторона — многочисленность и сила проявлений единства. Сочетание того и другого говорит о решении общей эстетической проблемы — гармонии между единством и разнообразием, столь типичной для классических произведений.

Монументальность замысла Чакомы и его реализация силами одного, склонного преимущественно к одноголосию инструмента приводят к возникновению некой дискуссионной проблемы. Столь крупный знаток баховского творчества, как А. Швейцер (чей отзыв о Чакоме мы приводили) утверждает, что «реальное наслаждение от этих произведений (сонат и партит — В. Ц.)... заметно уступает идеальному», имея в виду жесткость звучания из-за постоянного арпеджирования аккордов¹. Возможна, однако, и прямо противоположная точка зрения: «Особая интенсивность звучания Чакомы именно как скрипичной пьесы кроется в «противоречии» между скромными возможностями четырех струн скрипки и грандиозной звуковой и технической концепциями этого произведения [...], что придает звучанию Чакомы при ее исполнении на скрипке необычайную напряженность и динамику»².

С этой точкой зрения можно вполне согласиться — своего рода борьба между ресурсами скрипки и требованиями Баха может рассматриваться, как один из источников динамизма Чакомы³.

¹ Швейцер А. Указ. соч., с. 287. По его мнению выход заключается в возврате к старинному типу смычка и подставки.

² Ямпольский И. Указ. соч., с. 40.

³ Сказанное не означает, что любое переложение Чакомы, где применены более мощные технические средства, вредит ее динамике и общей впечатляемости. Концертная транскрипция Бузони делает Чакому еще значительное, величественное и многокрасочное. Особо отметим стремление «продлить присутствие темы», вводя ее (или, по крайней мере, тематически ритмизованные аккорды) и виде контрапункта к баховской вариации (см. такты 42—45 и 152—159); аналогично поступает Бузони при субвариировании, давая в качестве контрапункта основную вариацию (см. такты 36—39). Обогащая фактуру, Бузони зато стремится усилить тематическое единство. Другая характерная черта транскрипции — последовательное отнесение диалогической двухэлементности с помощью фортепианной фактуры; кое-где Бузони вводит ее заново (см. такты 81—88).

Грандиозность Чакона выступает особенно выпукло, если оценить ее, как финал партиты; сравнение ее с финалами двух других партит — Бурре *b*-*mol* и Жигой *E*-*dur* — показывает, насколько она несоизмерима с ними по значительности. Обратим также внимание на то, что Чакона дана после обычного для сюит и партит финала — после Жиги; Бах таким образом подчеркнул, что Чакона есть нечто высшее, чем обычное (и, в частности, завершающее) звено цикла.

Среди инструментальных вариационных произведений Баха на первом месте находятся Чакона и Органная пассакалья. Если Пассакалья превосходит Чакому еще большей монолитностью и торжественностью, то на стороне Чаконы — многообразие экспрессии и волнующий пафос.

Историческое значение Чаконы для последующих эпох двойко. Для близкого будущего она заложила основы варьирования, сочетающего конструктивную строгость с многоликим, внутренне контрастным содержанием, скромность масштаба ее структурных единиц — с большим планом развития и глубокой цельностью всего произведения. Свидетельством тому являются «32 вариации» Бетховена, родственные Чакоме и по духу и по внешним данным (вспомним, что в Чакоме 32 условные вариации). Влияние Баха на Бетховена в этом произведении — вопреки всем стилистическим различиям — неоспоримо.

Для отдаленного же будущего, для музыки XX века, возродившей оstinatный принцип, Чакона служила и служит стимулирующим, вдохновляющим образцом.

Шостакович. 8-я симфония *op.* 65, IV часть (*Largo*)

Largo, написанное в виде пассакальи, занимает особое место среди вариационных произведений Шостаковича вообще и воспроизводящих старинные жанры — в частности. По глубине содержания, масштабам и впечатляемости пассакальи может быть поставлена на один уровень с эпизодом 7-й симфонии, которому она во многих отношениях противоположна. Но среди жанрово-стилизующих образцов ей принадлежит первое место как по значению, так и по исключительной строгости в трактовке оstinatного принципа.

В контексте симфонии выразительность пассакальи связана с огромным ее контрастом по отношению к предыдущим частям, где при всем их различии очень высока открытая динамика. Особенно это относится к двум непосредственно предшествующим частям, после которых застывшая тишина и минимальная подвижность пассакальи воспринимаются как нельзя более рельефно.

Но даже и понята в качестве самостоятельного художественного целого, пассакалья представляет большой интерес, как современное претворение старинного вариационного жанра.

Тема, взятая сама по себе, кажется предназначенной для того, чтоб стать опорой мощному развитию, где величие подкреп-

лено силой звучания. Об этом говорят ее четкая ритмика, ее восходящие интонации¹. Но уже окончание темы, скрадывающее сильные доли такта, идет вразрез такой трактовке, а реальное динамическое истолкование окончательно подрывает ее². Козосильный динамический спад внутри темы позволяет предвидеть тему пассакальи. Противоречие между тем, «на что тема способна», и теми громкостными темповыми и тембровыми рамками, в какие она поставлена, несомненно ощущается как одно из проявлений «тихого драматизма» *Largo*. Начиная с первой вариации тема не изменяется ни в одном звуке и исполняется виолончелями-контрабасами *con sordini* до самого конца пассакальи *piano*, а большей частью *piuissimo*. В таком чрезвычайно сдержанном звучании тема превращается в таинственный, отдаленный, но многозначительный фон. Все словно происходит за некоей завесой.

Контрапунктирующие голоса в первых четырех вариациях появляются с большой постепенностью, влетаясь едва заметно. Голоса тихо и медленно выются как тени, как призрак. Двигутся они большей частью хроматически нисходя; когда же во 2-й вариации скрипки переходят к более свободным, широким шагам, то композитор снижает звучность от *p* до *pp*, заботясь, чтобы динамика ни в коем случае не вышла во вне. Даже когда ткань верхних голосов к концу 4-й вариации становится явно аккордовой, принцип этот не нарушается — паутина продолжает ткаться, но остается тончайшей, прозрачной, легкой.

Вместе с тем — по мере образования вертикалей — приобретает все большее значение экспрессия гармонии. В тактах 4—6 4-й вариации тема гармонизируется цепью из семи нисходящих минорных трезвучий (от *cis* до *g*); их независимость от баса делает фонический эффект очень заметным. Если эта цепь уже создавала сдержанно-скорбное звучание, то последующие четырехголосные аккорды с уменьшенными октавами³ и другими напряженными соотношениями делают болезненно-хрупкий колорит особенно ощутимым. Особая выразительность достигается благодаря очень тихому звучанию и медленному чередованию аккордов, которые сами диссонируют, заключают в себе внутреннюю конфликтность голосоведения⁴ и заостряют диссонирование из-за «разногласий»

¹ В первой половине — по ступеням тонического трезвучия, во второй — спад с сопротивлением и с упором в типичные для Шостаковича неустойчивые звуки VII^b и VII^h ступеней.

² Начало темы проводится всеми инструментами, которые в состоянии по пассакалье участвовать, притом без октавных удвоений — унисонно. Поскольку ее первый звук *dis* — переломный (кульминация после III части), внутри темы происходит огромный динамический спад, и уже начиная со второго мотива инструменты одни за другими уменьшают, так что к концу темы из всей массы остаются лишь первые скрипки.

³ Уменьшенные и увеличенные октавы (вместе с гоморей, раздвинутые хроматические полутоны в одновременности) составляют один из характерных признаков напряженной гармонии у Шостаковича.

⁴ Симметричное противодвижение верхнего голоса трем остальным, ведущим трезвучиям.

с басовой темой. Противоречие между гармонической остротой и «зажатостью» ее фонических проявлений — источник большой лирико-драматической экспрессии:

4-я вар., такты 5-9
Largo

В 5-й вариации впервые появляется более материальное «звуковое тело», облик которого не столь призрачен и в то же время темброво самостоятелен — соло валторны, своего рода контр-тема¹. Самостоятельна и ее логика: первые 8 звуков образуют точную нисходящую секвенцию, которой нет в теме:

5-я вар., такты 1-5

Позднее (3 такта до 118) появляется ее свободное подобие; окончание валторниного соло не считается с гранью 5-й и 6-й вариаций, заходя довольно далеко в 6-ю вариацию. Такая автономия (намечавшаяся уже на гранях 2-й и 3-й, 3-й и 4-й вариаций) — свидетельство свободы и непрерывности полифонического развития.

¹ В ней переработан второй мотив темы (романтический «мотив попрос»), но целое совсем непохоже на тему.

6-я вариация переносит нас в далекую высь, в ледяную застылость (соло флейты пикколо). Холодной «пустоте» звучания, равно как и впечатлению отдаленности способствует едва слышное тремолирующее сопровождение струнных — параллельные хроматически нисходящие чистые кварты, дублированные в трех октавах и слабо заполняющие огромное пространство между темой и доносящимся из пределов третьей-четвертой октав тихим посвистом пикколо. Характер мелодии пикколо близок не то волшебному наступшему наигрышу, не то инструментальному речитативу (что оттеняется фоном тремоло); эти черты постепенно «выдыхаются» (процесс, характерный для вариаций пассакальи!), и мелодия превращается (5-й—6-й такты соло) в колорированный органичный пункт D.

Образы недостижимой удаленности, сковывающего холода, ассоциирующиеся с представлением об одиночестве, встречаются в лирико-трагедийных эпизодах музыки Шостаковича. В данном случае особенно ясно значение фонических средств гармонии, регистра, тембра в создании образа, что может напомнить о «кощепной лирике» Прокофьева. Различие заключается в отборе этих средств (направленность по преимуществу на хрупкое, ослабленное, изолированное в некоторых моментах музыки Шостаковича).

Но еще более утончается и заостряется «лирика звучности» в следующей, 7-й вариации. *Trullato* четырех флейт — необычайный эффект, когда оно применено не как чисто-колористическая находка, а в обстановке скрыто-драматической¹. Здесь это нечто «изземное», мерцающее таинственным свечением. Искры бледного света звучат в трехголосном пиццикато, дублирующем флейты и создающем легкое, но острые акценты в момент атаки звука. Благодаря этим легчайшим толчкам дрожащие и переливчато окрашенные гармонии флейт («фантастически причудливые гроздьи»²) как бы вспыхивают из каждой доли такта. Бас же подобен низко стелющемуся над землей туману. Все вместе производит незабываемое впечатление:

7-я вар., такты 1-3
trullato + pizz.

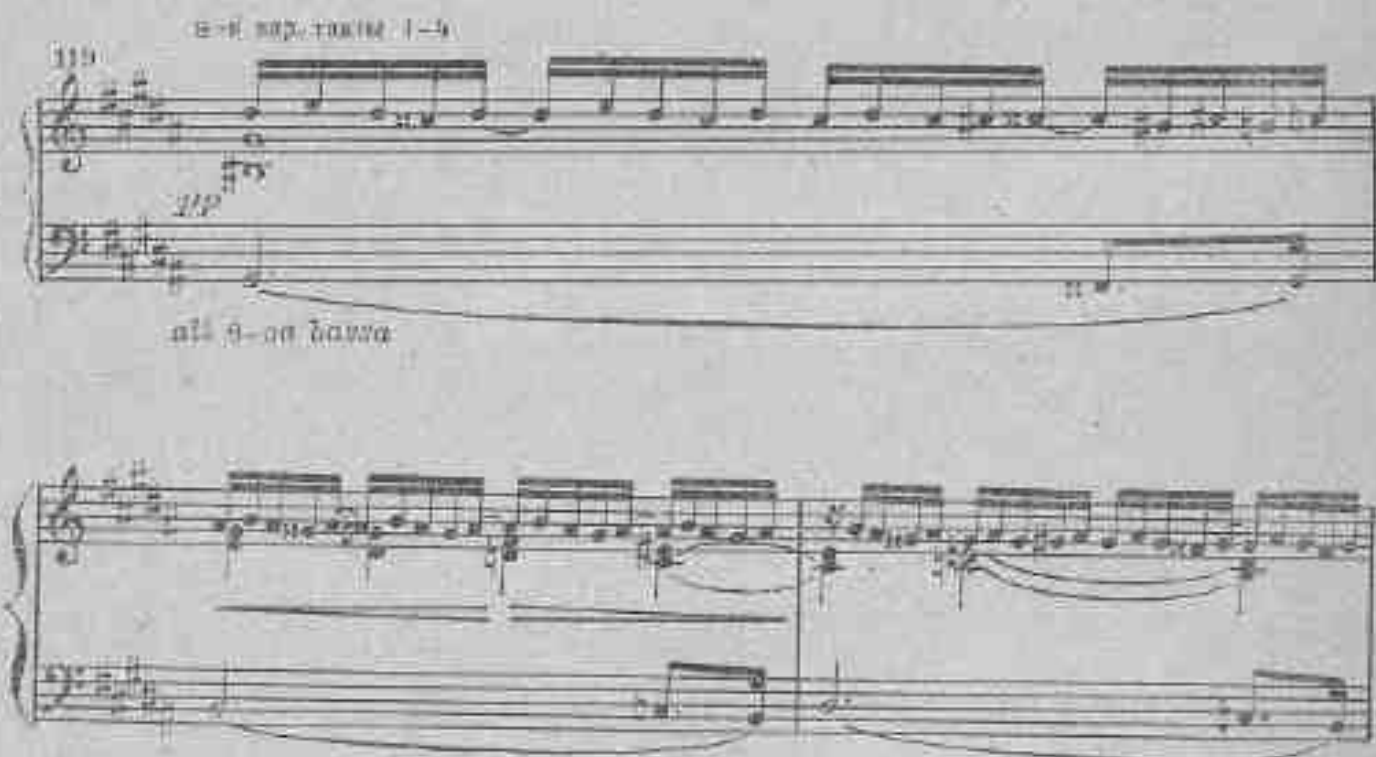
¹ В ансамбле двух или трех флейт, играющих *trullato* «...красота трепещущего и как бы повисшего в воздухе сочетания не может сравниться ни с одним другим объединением инструментов» (Рогов-Левинский Дм. Современный оркестр, т. 1, М., 1953, с. 221).

² Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонато-симфонических циклах Д. Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1, с. 157.



Тематически эта вариация основана на «контр-теме» 3-й вариации¹. Но помимо радикального изменения тембровой картины и фактурного облика (там — одnogолосная мелодия, здесь — аккордика), первая половина дана в уменьшении и к тому же введена тактом позже, то есть надлежит горизонтальная перестановка; благодаря этому вторичное появление темы еще более обновляется.

Узоры кларнета в 8-й вариации воспроизводят тип мелодии никколо, выровняв ее линейно, лишив орсоло фантастичности, но зато наделив человечностью, теплом. Ровность этой линии позволяет хорошо ощутить красоту гармонии, как бы печально образующейся от сзвучания мелодии с хроматически сползающими терциями струнных и басом:



Единственный раз тема звучит в верхнем голосе — это происходит в 9-й вариации, где скрипки ведут канон с басом. Медленный ход обоих голосов требовал внедрения какого-либо элемента, поддерживающего движение. Эта функция поручена кларне-

¹ В партитуре по соображениям дыхания контр-тема изложена прерывно, с перебросками от одной флейты к другой (после каждой трех-четвертей флейты заиграл труба).

там, то есть тембру, связующему 9-ю вариацию с предыдущей. Их партия вносит обострение ритмом (остинатное синкопирование), ладовым положением (звуки *e—j*, как бы V—VI ступени в *a-moll*, то есть в тональности полутонем выше, а в *gis-moll j—VII* ступень, частая у Шостаковича) и мрачно-звонящим тембром.

Потенциально каноническое проведение было бы пригодно для кульминационной роли. Оно могло бы стать динамическим центром пассакаля, но композитор ограничился намеком (пиано, достигаемое очень малым *crescendo* после *pp* 8-й вариации) и тем самым раскрыл нечто существенное в облике пассакаля: «свообразная кульминация» отвечает впечатлению какой-то ирреальности изображения.

Все оставшееся есть уже заключительный спад. Обе последние вариации — 10-я и 11-я — не цельны и представляют цепь реминисценций. В 10-й вариации это — прерванная каноном фигурация кларнета, а за ней — гроздь трехголосных аккордов струнных, почти целиком тонические, характера прощального; традиционно втроекратные¹, они напоминают о долгом звучании одних струнных в начальных вариациях. Тембр кларнета слышен и в последней вариации, связывая ее фрагменты. Краткий речитатив кларнета, тоже прощального типа, напоминает о первых мотивах темы (*as—ces* — первый мотив, *e—ces—es* — второй мотив). Ярчайший штрих — новое *trullato* флейты, реминисценция 7-й вариации. Но здесь нет ни контр-темы, ни хотя бы ее части. Артикуляция отделилась от тематизма. Остались только «вспышки» хроматически снижающихся трезвучий, диссонирующих с обоими крайними горизонтами звучания:



¹ Сошлемся хотя бы на окончание I части в 5-й симфонии Шостаковича (челеста), а из музыки прошлого — на заключительный девятитакт в I части 32-й сонаты Бетховена (три крупные фразы, а за ними — три тонических аккорда).

В реминисценции этой есть нечто родственное по духу коде другого Largo из 5-й симфонии, с отголоском тоскливой темы.

Вздрагивающие аккорды кларнетного трио, переключая тональность на неожиданный и загадочный C-dur, ведут в финал.

Общая форма пассакаля процессуальна, как в силу стилистических тенденций творчества Шостаковича, так и по особенностям избранного жанра, позволяющим преломить эти тенденции. В основе — скорее закономерности развития, чем конструкции. Они частью идут от бассо-остинатной традиции, частью выражены сугубо индивидуальными средствами.

Традиционная закономерность — постепенное разрастание ткани. Оно выражается медленным и неуклонным увеличением голосов — от одного до шести. Этот процесс идет от 1-й до 6-й вариации включительно. Можно отнести за счет традиции и неотраженности фактурного разрастания в громкостной динамике. Вместе с тем отказ от выхода за пределы сниженного звучания имеет самое непосредственное отношение к содержанию пассакаля, ее «оледенелости»¹.

Но таким обобщенным методом развития довольствуются лишь первые четыре вариации. Начиная с 5-й вариации появляются и более конкретизированные, более ощутительные нововведения; в данных условиях каждое из них — своего рода событие. Они то и выражены индивидуальными средствами: мелодико-тематическими («контр-тема» 5-й—7-й вариаций, «наигрыши» 6-й—8-й вариаций), тембро-артикуляционными (*trullato* 7-й вариации и его отзвук в 11-й). Сюда же относится и тематически усиленное проведение — канон 9-й вариации. Как мы видим, «события» появляются одно за другим начиная со средних проводений: с 5-й вариации по 9-ю². В центре «событий» находится едва ли не самая выразительная из вариаций — 7-я; она же с точностью падает на зону золотого деления. Последние две вариации — 10-я и 11-я — представляют явное сплывание, угасание.

Таким образом, первые четыре вариации осуществляют глубоко скрытое, «подпочвенное» нарастание. Не прекращая еще в двух проводениях эту сторону развития (достигается пяти- и ше-

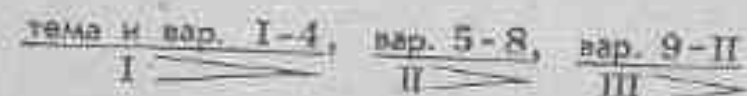
стиголосие аккордов), следующие вариации, кончая 9-й, образуют «центр действия», после чего развитие сходит на нет¹.

В целом создается большая волна развития, отличная от волн нарастания и спада, несущих открытый характер; «на поверхности» — тишина и покой², в глубине — сперва слитное драматическое накопление, за ним — цепь контрастных картин и спад.

Пока в эпизодах отсутствует открытая кристаллизованность (первые четыре вариации), они связываются последовательным разрастанием ткани. Когда же появляются характерные эпизоды, композитор ставит их во взаимную связь иного рода — в виде переключек через одну: 5-я—7-я, 6-я—8-я—10-я; кроме того фоническая сторона 7-й вариации получает отражение в 11-й вариации как кода.

В трактовке принципа *basso ostinato* максимальная строгость совмещена с известной свободой. Тема, как сказано, проводится без всяких интонационных изменений. Вариации же не всегда считаются с границами, диктуемыми басом. Прибавление голосов происходит на несколько тактов ранее формального начала вариации (см. 3 такта до 115 и до 116, 4 такта до 117). Но нарушения заходят еще дальше: действительные грани между 5-й и 6-й, 6-й и 7-й вариациями, очень ярко очерченные контрастами, расходятся с границами остинато. В этом проявляется своеобразное искусство — длить развитие ткани, не взирая на *basso ostinato*, как бы не замечая начал и концов басовых проводений. Коренясь в общих законах полифонии, содействуя общей непрерывности движения, это искусство ведет к образованию единого большого полотна, впечатляющего самой масштабностью³. Но оно в данном случае призвано и к выполнению более глубокой художественной задачи: войти в общий комплекс скрытой внутренней конфликтности (наряду с другими средствами — противоречие возможностей темы и ее реаль-

¹ Такое членение формы вытекает из образных смен обобщенного и индивидуального. Но с точки зрения архитектурной канон, как своего рода реприза, начинается третью, последнюю часть; образуется трехчастность.



В работах В. Будрина и В. Бобровского изложены мотивировки такого членения. В. Будрин указывает, что начальные вариации каждой группы (то есть 1-я, 5-я и 9-я) даны *piano*, а последующие — *pianissimo*, благодаря чему создается «замыкающая» в каждом разделе цикла динамика; кроме того, трехчастность образуется сменой тембров (струнные в I части, солирование духовых во II, преобладание струнных в каноне). В. Бобровский, указывая на несоответствие границ между вариациями «с моментами появления новых фактурно-тематических образований», подчеркивает два исключения — только мелодия валторны и проведение канона совпадают с границами вариаций и тем самым помогают установлению более крупных граней в трехчастной форме.

² «Впечатление обманчивого, неверного покоя...» (Орлов Г. Указ. соч., с. 209).

³ «Образы всплывают один за другим медленной чередой, как детали одной громадной картины, поочередно представляющие перед взором» (Там же, с. 208).

¹ Исследователи характеризуют содержание в сходных выражениях: «зловещее молчание» (Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, с. 126), «смирная оцепенелость» (Будрин В. Вариационные циклы в творчестве Шостаковича. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1967, с. 198). «Ничто не напоминает здесь об идущем времени. Музыка внушает мысль о полной неподвижности, остановке всех жизненных процессов» (Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л., 1961, с. 209).

² 8-я вариация уступает прочим по значительности приходящего. Очевидно, композитор считал нужным дать некоторую «передышку» после трех подряд идущих высоко-характерных и очень различных эпизодов (особенно после вызывающегося в памяти *trullato*); с другой стороны, возрастает значительность канона в следующей вариации. При всем том и 8-я вариация вовсе не лишена большой экспрессии.

ного звучания, противоречие между потенциальной силой диссонирования и ее приглушением).

В этой сугубо сдержанной антагонистичности есть родство со старинным «единовременным контрастом», вполне естественное в данном жанре. Но, как мы увидим, есть и существенные отличия.

В анализе упоминались моменты, свидетельствующие об известной независимости в движении голосов, о преобладании горизонталей над вертикалями¹. Налицо черты линейного мышления, что отнюдь не является исключительным в стиле Шостаковича. Но эта линейность управляема — композитор не действует по принципу «будь что будет». Он в действительности контролирует столкновения голосов посредством интервалки и ритма: так, в 4-й вариации он нарушает цепь минорных трезвучий, заменяя два из них уменьшенными (такты 2—3 до 117), а в 6-й и 8-й вариациях приостанавливает якобы безразличное хроматическое движение, регулирует длительность отдельных аккордов. Все это позволило Шостаковичу претворить линейность в духе лирики.

Ладогармонической остроте противопоставит ряд явлений, рисующих своеобразие этой лирики. Почти все вариации имеют мелодическое или громкостное ослабление к концу, «заданное» первоначальным проведением темы; поэтому чередование вариаций воспринимается как спад за спадом (особенно велика в этом смысле роль медленных хроматических нисхождений). Постепенные микро-*crescendo* и *diminuendo*, колеблющиеся в узких пределах *p—pp—p* (при общем преобладании *pp*), изобилие обозначений «*espressivo*» в условиях легкой и прозрачной ткани, сплошное звучание струнных *con sordini* — все это связано с затвенностью лиризма, с минимумом внешних признаков жизни.

Отличия от старинных пассакалий должны быть ясны из всего сказанного. Противопоставление активности верхних голосов нерушимости баса здесь очень смягчено — не только «низ», но и «верх» ограничены в своих проявлениях. Но зато композитор пользуется средствами, недоступными старинным жанрам. Важнейшее из них — ладогармонический язык, своей напряженностью возмещающий малую степень осязательной динамики. Другое средство — элемент картинности, вносимый участием духовых — одиночным и групповым. При этом каждое из выступлений специфически оттенено: *espressivo dolce* у валторны, высота регистра у пикколо, мягкие колыхания у кларнета, исключительность звучания у флейт. Заостряя музыку пассакалии изнутри (гармония), Шостакович окрашивает ее извне (тембр).

Все это отвечает иному содержанию, иному типу трагизма. Сила страдания острее, грани чувства осторожно выделены тонким колоризмом, а недопущение открытого выражения доведено до конца.

¹ Более всего это сказилось в области параллельных движений, как бы не считавшихся с тем, что происходит в других голосах, или, наоборот, в отсутствии движения там, где оно легко могло бы достигнуть другого фактурного слоя (вспомните фигурацию кларнета в 8-й вариации, заставившие аккорды струнных в 10-й вариации). И в том и в другом случае происходит аллоное столкновение, иногда мягкое, но порой — очень острое.

ЗАДАНИЯ

Большинство заданий следует рассматривать как примерные. В них возможны различные типы заданий, конкретные же произведения могут быть заменены по усмотрению педагога. Желательно также, чтобы студенты просматривали образцы, упоминаемые, но не приводимые в нотных примерах.

1. Указать черты обобщенности и характерности в темах, упомянутых в § 2.

2. Разобрать Гальярду Луиса Милана (Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1, № 68).

3. Указать приемы вариационных в «Фолье» Корелли, в «Посвящении виолончли» Берли (Избранные клавишные pieces старинных английских композиторов, М., 1954).

4. Сравнить друг с другом варианты «Итальянского пассажендо» (Асафьев В. Музыкальная форма как процесс, глава II).

5. Отметить опорные точки и ключевые интонации в строгих вариациях, упомянутых в § 4.

6. Охарактеризовать типы фактуры в «Диабелли-вариациях» Бетховена, «Вариациях на тему Паганини» Брамса, «Вариациях на польскую тему» Лядова.

7. Привести самостоятельные примеры орнаментных фигур и «новых мелодий».

8. Подумать проясления свободы в форме, внутренней структуре, примененные на примере вариаций из 3-й симфонии Чайковского, 1-го фортепианного концерта Глазунова, партии Петера на тему Гайдна, *Adagio* из 3-го квартета Шостаковича.

9. Проработать статью И. Лаврентьевой «Вариантность и вариационная форма в песенных циклах Шуберта» (В кн.: От Лилли до наших дней, М., 1967).

10. Проанализировать вариационность в песнях «Степь, Молдавия» (сборник Т. Филиппова) и «Не пой, салыжанка» (сборник Е. Ливштой, вып. 1).

11. Проанализировать вариационное развитие в Пассакалье d-moll Букстехудта и в хоре «Стихиус» Ваха.

12. Установить в финале 4-й симфонии Брамса черты остротности и ее нарушения, черты характерности в вариациях и связи между ними.

13. Проследить развитие темы и Пассакалье из 4 акта оперы Берга «Война».

14. Проанализировать Органную павсакалью Шербанеса, Largo из Трио Шостаковича, Пассакалью из 1-го фортепианного концерта Шедрина.

15. Определить методы обработки в остинтных эпизодах финала из 11-й симфонии Мясковского.

16. Показать особенности двойных вариаций в сонатах Гайдна № 10 (I часть) и № 20 (Tempo di Menuetto).

17. Описать черты двойных вариаций и их осложнения в «Симфонических вариациях» Франка и «Фантазии на тему Рабинина» Аренского.

18. Охарактеризовать связующую форму и логику развития в «32 вариациях» Бетховена, «Вариациях на тему Гайдна» Брамса, Трио Чайковского.

19. Для анализов, приближающихся к целостному типу, следует использовать произведения, отвечающие двум критериям: а) образной насыщенности, б) определенно выраженной линии развития (например: «32 вариации» Бетховена, «Симфонические этюды» Шумана, Баллада Грига, «Дон-Кихот» Штрауса, пассакальи Шостаковича).

ЛИТЕРАТУРА ПО ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЕ

А. Книги — учебные пособия и исследования

- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971
Головинский Г. Куплетная, вариационная форма и форма рондо. М., 1962
Козлов П., Степанов А. Анализ музыкального произведения. М., 1969
Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960
Праут Э. Прикладные формы. М., (б. г.)
Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., 1957
Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967
Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958
Способин И. Музыкальная форма. М.—Л., 1947
Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пан А., Тер-Мартirosян Г., Шнитке А. Музыкальная форма. Изд. 2-е. М., 1974
Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1967
Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1932
Chomiński F. Formy muzyczne, t. 1. Kraków, 1954
Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig, 1957
D'Indy V. Cours de composition musicale, deuxième livre. Paris, 1933

Б. Статьи

- Аннезалева Л. Вариационный принцип развития песенных тем в русской советской симфонической музыке. — В кн.: Вопросы современной музыки, Л., 1963.
Блок Вл. Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1966
Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962
Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967
Будрин Б. Вариационные циклы в творчестве Шостаковича. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1966
Каратыгин В. «Хованщина» и ее авторы. — «Музыкальный современник», 1917, № 5—6.
Кан Б. Об ограниченности вариационного цикла. — «Советская музыка», 1974, № 2
Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. — В кн.: От Локли до наших дней. М., 1967

Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1967.

Миронов Б. Вариационная форма и драматизм (рукопись, библиотека Московской консерватории).

Мюллер Ф. О исключительности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Диневой. — В кн.: Труды кафедры теории музыки, вып. 1. М., 1960.

Проханов В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена. — В кн.: Фридерик Шопен. М., 1960.

Работнов Б. Вариация. — В кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973.

Сосновцев Б. Вариационная форма. — Научно-методические записки. Саратов, 1937.

Царев Е. Вариационные задачи в фортепианной музыке Брамса и вопросы его стиля. — В кн.: Труды кафедры теории и истории музыки. М., 1966.

Эдигер М. О гармонии в basso-остинатных формах. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. М., 1970.

Юденич Н. Вариационно-квартетная форма в фольклорных обработках Б. Бартока. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
§ 1. Основные понятия	5
§ 2. Тема вариаций	9
§ 3. Методы варьирования. Типы вариаций. Строгие вариации	18
§ 4. Методы варьирования. Типы вариаций. Строгие вариации последующих эпох	42
§ 5. Свободные вариации	58
§ 6. Вариантное развитие и вариантная форма	90
§ 7. Жанрово-характерные вариации	113
§ 8. Вариации на выдержанный бас	117
§ 9. Вариации на выдержанную мелодию	146
§ 10. Двойные и многотемные вариации	157
§ 11. Вариация как целое	168
§ 12. Художественное значение и историческое развитие вариационной формы (общий обзор)	190
Приложение	215
Задачи	230
Литература по вариационной форме	241

О. Варьяны — в форме ф. Все это — вариации, точнее, различные ф. сдвиги, не только формы, а также все, что связано с ф. отсюда от себя, можно

ЦУККЕРМАН ВИКТОР АБРАМОВИЧ
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Вариационная форма

Редактор А. Трейстер Художник И. Клейнгард
Худож. редактор А. Голенина Техн. ред. И. Левитас
Корректор Л. Апасова

Подписано к печати 11/X-74 г. Формат бумаги 60x90^{1/16}
Печ. л. 15,28 Уч.-изд. л. 17,6 Тираж 10 000 экз. Изд. № 8212
Т. и. 1974 г., № 586 Зак. 836 Цена 77 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Юлинопортовая ул., 24.