

**Е. Р. СКУРКО***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru

## **Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат<sup>1</sup>**

Статья посвящена сложившейся в XX веке в российском музыкознании теории вариантной формы, изучение которой позволяет глубже осмыслить широкий круг музыкальных явлений, относящихся к разным областям народной и профессиональной музыки. Обозначены три основных этапа становления и развития теории вариантной формы, рассмотрены и определены важнейшие категории, раскрывающие специфику данного явления. На *раннем этапе* (конец XIX – первая треть XX века) отмечается введение Х. Риманом – впервые в теории – понятия *вариант* (1886), анализируются первые обобщения о вариантной форме, представленные в монографии Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (1930). *Второй этап* – центральный, или «классический» (с середины 1950-х до конца 1970-х годов) – определяется бурным развитием теории вариационной и вариантной формы, появлением трудов Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, Б. В. Сосновцева и И. В. Лаврентьевой, В. П. Бобровского и В. В. Протопопова, М. Е. Тараканова и других авторов. В результате изучения композиционных, образно-драматургических, интонационных закономерностей вокальных жанров русской и западноевропейской музыки окончательно складываются теоретические основы вариантной формы, её понятийный аппарат, определяется специфика вариантного метода развития. *Третий, современный период* (конец XX века до наших дней) характеризуется дальнейшим расширением категориального аппарата, созданием новых учебников по анализу музыкальных форм, исследовательских трудов, в которых теоретическое осмысление феномена вариантной формы, вариантного метода развития отражает тенденцию индивидуализации структур в ситуации стилового плюрализма (работы В. Б. Вальковой, В. П. Задерацкого и др.).

**Ключевые слова:** вариант, вариантная форма, свободно-вариантное развитие-развёртывание, вариантное прораствание, метод тематически-концентрированного развёртывания, динамическая контрастно-вариантная форма, вариантное прораствание высшего порядка.

*Для цитирования / For citation:* Скурко Е. Р. Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 46–54.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.046-054.

**EVGENIYA R. SKURKO***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru

## **The Theory of Variant Form in Russian Musicology: The Stages of Formation, the Conceptual Framework**

The article is devoted to the theory of variant form formed in Russian musicology in the 20th century, study of which makes it possible to comprehend more profoundly the broad circle of musical phenomena pertaining to various categories of folk and professional music. Three main stages of formation and elaboration of the theory of variant form are indicated, the most important categories revealing the specific features of the given phenomenon are examined and defined.

*The early stage* (from the late 19th century through the first third of the 20th century) is marked by the introduction by Hugo Riemann – for the first time in the history of music theory – of the conception of the *variant* (1886), and the first generalizations about the variant form, as presented in Boris Asafiev’s monograph “Музыкальная форма как процесс” [“Musical Form as a Process”] (1930), are analyzed. *The second stage* – the central or “classic” (from the mid-1950s to the late 1970s) – is determined by a rampant development of the theory of the variation and variant



form, the appearance of the works of Leo Mazel and Victor Tsukkerman, Boris Sosnovtsev and Irina Lavrentyeva, Victor Bobrovsky and Vladimir Protopopov, Mikhail Tarakanov and other music theorists. As the result of study of compositional, depictive-dramaturgical, and intonational regular laws of vocal genres of Russian and Western European music, the theoretic foundations of variant form and its conceptual framework are formed definitively, the specific features of the variant method of development are determined. *The third, contemporary period* (from the late 20th century to our days) is characterized by a further expansion of the categorical apparatus, the creation of new textbooks in analysis of musical form, and research works in which the theoretical comprehension of the phenomenon of variant form, the variant method of development reflects the tendency of individualization of structures in the situation of stylistic pluralism (works by Vera Valkova, Vsevolod Zaderatsky and others).

**Keywords:** variant, variant form, free-variant development-unfolding, variant intergrowth, method of thematically concentrated unfolding, dynamic contrast-variant form, variant integration of the highest order.

В российском теоретическом музыкознании проблемы, связанные с вариантной формой, составляют относительно молодую область науки, входящую в теорию вариационной формы как своеобразное ответвление. Однако если проблемы вариационных форм и вариационного метода развития разрабатывались на протяжении двух столетий и русскими, и зарубежными учёными в трудах разных жанров (монографии, научно-исследовательские статьи, учебники по музыкальной форме), то теория вариантной формы и, соответственно, вариантного метода представляет собой достижение преимущественно российского музыкознания и в своей истории охватывает около семи десятилетий XX века.

Изучение данной области теории музыки чрезвычайно важно для более глубокого понимания огромного круга явлений, относящихся к народной и профессиональной музыке, для постижения механизмов темо- и формообразования, драматургических процессов музыкальной формы, особенностей музыкального мышления в целом. Цель данной статьи – обозначить основные этапы развития в отечественном музыкознании теории вариантной формы с акцентом на некоторых важнейших категориях, раскрывающих специфику данного явления. Более того: многие термины стали всеобщим достоянием, в то время как их авторство сегодня забыто и требует того, чтобы о нём напомнили.

В становлении теории вариантной формы с определённой долей условности можно выделить три этапа: ранний (конец XIX – первая треть XX века); центральный, или «классический» (с середины 1940-х до конца 1970-х годов); современный – с конца XX века до наших дней.

На раннем этапе Г. Риманом впервые в теории вводится понятие *вариант* (1886) в связи с заменой терцового тона, благодаря чему «не про-

исходит настоящей модуляции, а скорее внезапное просветление или омрачение строя, остающегося в сущности неизменным»<sup>2</sup>. За исключением этого эпизода, ни в одном из учебников (Бусслера, Маркса, Праута, Аренского, Катюара, Ляйхтентритта), опубликованных в эти годы и посвящённых музыкальным формам, данное понятие не встречается. Изменение ситуации связано с появлением в 1930 году книги Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», ознаменовавшей перелом в развитии музыкальной науки в целом и в теории вариантной формы в частности.

Труд Асафьева затрагивает одну из главных проблем теории вариантной формы, приобретающих в дальнейшем константный характер в исследованиях отечественных учёных: *соотношение феномена вариантности и вариационности*. Причина заключается в сходстве самой природы данных явлений, в основе которых лежит принцип *видоизменённой повторности*. Это находит непосредственное отражение в понятии «вариационно-вариантный метод», которым пользуется Асафьев и который существует до наших дней.

Определяя принцип тождества как один из важнейших в музыкальном формообразовании [1, с. 112], Асафьев формулирует главное отличие вариантности от вариационности орнаментального типа: «...пользуюсь этим понятием [вариантность. – Е. С.] в отличие от орнаментальных вариаций. <...> в вариантах мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (*растяжениями и стягиваниями, сокращениями*) [курсив мой. – Е. С.] – мелодической линии. Впоследствии, в XIX веке [и в XX веке тем более. – Е. С.] вариация как вариант стала окончательно доминировать над вариацией как орнаментом» [там же, с. 149].

Кроме того, говоря об особенностях трактовки сонаты, симфонии у Шуберта, Брамса, Брукнера

в условиях песенно-лирического тематизма, не пользуясь данным понятием, Асафьев, по сути, исследует варианты процессы, каковыми являются «волнообразные подъёмы и ниспадания, динамические градации, “набухание” и “разрежение ткани”» [там же, с. 140]. Отсюда – путь к трудам по вариантной форме И. В. Лаврентьевой и В. А. Цуккермана 1970–1980-х годов.

Другой важный тезис возникает в процессе анализа танцевальных сюит Баха – в связи с появлением новых элементов, выступающих «в виде робко *прорастающих побегов от руководящей интонации* [курсив мой. – Е. С.] <...> цепляясь за одно из предшествовавших звеньев» [там же, с. 106–107]. Тем самым Асафьев предвосхищает принцип *вариантного прорастания*, впоследствии сформулированный В. В. Протопоповым [11]. В свою очередь отмеченные, а также и многие другие наблюдения, обобщения, рассеянные в книге Асафьева, «прорастут» в работах, непосредственно посвящённых проблемам вариантной и вариационной формы, *на втором этапе, в 1950–1970-е годы*.

*Второй этап* определяется бурным развитием теории вариационной и вариантной формы, появлением ставших классическими трудов Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, Б. В. Сосновцева и И. В. Лаврентьевой, В. П. Бобровского и В. В. Протопопова, М. Е. Тараканова и других авторов. В результате изучения композиционных, образно-драматургических, интонационных закономерностей вокальных жанров русской и западноевропейской музыки окончательно складываются теоретические основы вариантной формы, её понятийный аппарат, определяется специфика вариантного метода развития.

Так, многие категории (например, понятие варианта в разных толкованиях, выявление его специфических особенностей в сопоставлении с вариацией), введённые в уникальном по масштабности и глубине труде Цуккермана «“Камаринская” Глинки и её традиции в русской музыке» (1957) [22], позднее выстроятся в понятийную систему.

Общая тенденция развития теории вариантной формы (шире – вариантного метода развития, или вариантности) на данном этапе обусловлена кристаллизацией её (теории) основ *в процессе изучения вокальных жанров* (прежде всего, русской протяжной песни) и проекции последних на область инструментальной музыки.

Мазель в монографии «О мелодии» (1952), исследуя особенности мелодического развёрты-

вания в русской народной музыке, обнаруживает преобладание *вариационности* «в быстрых песнях, народно-танцевальных и инструментальных мелодиях» в виде «фигурационного обогащения оборота», в то время как *вариантность* применяется «преимущественно в протяжной лирической песне» [12, с. 182]. Результатом наблюдений над метроритмическими, звуковысотными, ладовыми, структурными изменениями начального мелодического оборота служит возникновение термина *свободно-вариантное развитие-развёртывание*: «рождение протяжной мелодии путём непрерывных вариантных преобразований *начальной попевок*» [там же, с. 183]<sup>3</sup>.

Учёный подчёркивает роль интонационно неравномерных вариантных изменений как в сопряжении ближайших мотивов и фраз *внутри куплета* (во всей многоголосной музыкальной ткани), так и в соотношении куплетов. Он пишет: «...варьированию подвергается необязательно весь куплет на всём его протяжении (во всей многоголосной музыкальной ткани): одни места куплета могут изменяться по сравнению с предыдущими куплетами, а другие – оставаться неизменными» [там же, с. 252]. Данное наблюдение, указывающее на определённую *свободу* интонационного соотношения вариантов<sup>4</sup>, получит дальнейшее осмысление в трудах И. В. Лаврентьевой, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского, о чём речь пойдёт далее.

В своём роде логическим итогом становится появление в статье Сосновцева понятия *вариантной формы*, которая определяется «как результат вариантного развития от куплета к куплету» [18, с. 59]. В качестве одной из важнейших закономерностей вариантной формы в вокальной музыке подчёркивается её образное единство: «...вариантная форма даёт очень большие возможности для особенно глубокого и широкого раскрытия *одного* образа, *одного* настроения, *одной* главной мысли» [там же, с. 65]. Эта закономерность станет константной и в последующих работах.

Так, в книге Цуккермана «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» [21] варианты, возникающие в процессе развёртывания формы, определяются как *ряд родственных запечатлений одной художественной задачи*, как множественность её взаимно близких решений» [там же, с. 90]. Образное единство ряда вариантов, «не выходящих за пределы одного образа», и в то же время большую свободу мелодических, гармонических, структурных изменений в вариантах по сравнению с вариациями отмечает и Бобровский [4, с. 220].



Кульминацией в развитии теории вариантной формы на данном этапе стали работы Лаврентьевой, посвящённые изучению вариантной формы Шуберта [9; 10], специфике вокальных форм в целом [11], и «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» Цуккермана [21].

Авторы названных работ, обобщив достижения, сложившиеся к этому времени в теории вариантной формы, упорядочили, систематизировали те разнообразны явления, которые связаны с феноменом вариантности, дали чёткие определения терминам, ставшим впоследствии общими, и обогатили данную область теории новыми наблюдениями.

Можно выделить несколько главных проблем, которые последовательно рассматриваются в данных работах:

- сравнение строгих и свободных вариаций с вариантами;
- систематизация типов вариантов в зависимости от их функции в форме произведения;
- сопоставление методов развития – вариантной и вариационной, вариантной и разработочной.

Прежде всего Лаврентьева подчёркивает *равноправность варианта теме*, его способность «при определённых условиях заменить её» [9, с. 35] – в отличие от строгой орнаментальной вариации, которую исследователь классифицирует как «явление “вторичное”, подчинённое теме» [там же]. Более того, по справедливому мнению Цуккермана, «именно уклонение от точности в соблюдении рисунка [темы. – Е. С.] едва ли не составляет “душу” вариантности. 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» [21, с. 93]. При этом в вариантах в качестве относительно стабильных средств музыкальной выразительности, «компенсирующих» свободу мелодических, ладо-гармонических, структурно-синтаксических преобразований, учёный выделяет *ритм и фактуру* – в отличие от строгих вариаций, «где орнаментальное (фактурное) варьирование служит главным принципом преобразования» [там же, с. 93–94].

В итоге оба автора приходят к заключению о большей близости вариантной формы к свободным вариациям, однако указывая на принципиальные различия, обусловленные спецификой каждой формы (вокальной и инструментальной, соответственно). Речь идёт о жанровых трансфор-

мациях, разработочных и имитационно-полифонических приёмах развития, о приближении к сюите – свойствах, типичных для свободных вариаций XIX века и не характерных для вариантной формы [9, с. 37]<sup>5</sup>. В то же время вариантное развитие в виде «новых мелодий»-вариантов (Цуккерман) проникает как в строгие характерные (например, «32 вариации» Л. ван Бетховена), так и в свободные вариации («Симфонические этюды» Р. Шумана, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, «Метаморфозы темы Баха» Р. Леденёва и многие другие), на что так же указывается в исследовании Цуккермана [21, с. 22, 59].

Одно из важнейших положений теории вариантной формы, выдвинутое Цуккерманом, связано с *классификацией типов вариантов на четыре рода в зависимости от их функции в музыкальной композиции*: вариант-замещение, вариант-продолжение, вариант-серединное развитие и вариант-заключение [21, с. 95]. Первый, в наибольшей степени демонстрирующий принцип равноправия, часто занимает место куплета или репризы [там же, с. 96], в то время как второй, «по общему характеру родственной предыдущему» [там же], воспринимается как этап дальнейшего развития<sup>6</sup>. В свою очередь вариант-серединное развитие, отражая ладогармоническую неустойчивость, присущую середине развивающегося типа, тем не менее «обладает значительной мелодической цельностью, напоминая по общим контурам, типам интонаций, ритмическим рисункам исходный вариант» [21, с. 97]<sup>7</sup>. Наконец, вариант-заключение, возникающий преимущественно в кодовых разделах формы, перерабатывает основные интонации темы [там же]<sup>8</sup>.

К важнейшим открытиям в области теории вариантной формы приводит исследование Лаврентьевой в 1970-е годы вариантных процессов в сонатно-симфонических циклах Шуберта. Прежде всего имеется в виду выявление *особого вариантно-разработочного метода развития* [10, с. 183], возникающего в разработочных разделах сонатной формы в результате взаимного обогащения песенных и инструментальных принципов формообразования.

Кроме того, обнаружив *усиление образного контраста* в условиях инструментального песенного симфонизма Шуберта, Лаврентьева даёт определение его специфики по сравнению с венскими классиками: «...не противопоставление и столкновение различных тематических элементов, а *контраст на основе вариантных изменений*

*единой темы* [курсив мой. – Е. С.]» [там же, с. 189].

Многие закономерности вариантных форм, выявленные и систематизированные Лаврентьевой и Цуккерманом, являются характерными для Малера, Брамса, Рахманинова, Шостаковича, композиторов-«шестидесятников» – вплоть до наших дней.

В инструментальной музыке, с одной стороны, наблюдается расширение содержательного и собственно музыкального «радиуса действия» вариантной формы, однако, как и в вокальных образцах, по наблюдению ряда исследователей, преимущественно сохраняется монообразный характер.

Так, в книге Протопопова «Вариационные процессы в музыкальной форме» изучение закономерностей полифонической музыки эпохи барокко повлекло за собой введение термина *вариантное прорастание*, которое определяется как «очень высокий тип музыкального развития в пределах одного состояния» [13, с. 87–88]. Суть данного феномена состоит в том, что «тема или тематическое ядро, повторяясь, получает новое продолжение, столь тесно с ней сросшееся, что отделить ядро и его развитие представляется обычно невозможным» [там же, с. 30]. В *полифонической* музыке весь процесс интонационного развёртывания учёный схематически обозначает в виде формулы  $ab + ac + ad + \dots$ , которая наглядно показывает, что «располагаясь на известном удалении от темы, прорастание способно открывать её новые динамические стороны и простор для движения» [там же, с. 87]<sup>9</sup>.

Данный термин оказался одним из наиболее актуальных в теории музыкальных форм XX века, отражающих глубинные драматургические и формообразующие процессы в сочинениях разных стилевых направлений (неофольклоризм, неobarocko, неоромантизм и др.).

Однако в то же время некоторые обобщения выдающегося учёного представляются дискуссионными. Например, тезис о проявлении *вариантности преимущественно в мелодике* [14, с. 232–233], тогда как вариантные процессы, помимо звуковысотного уровня, как было сказано ранее, охватывают всю систему музыкально-выразительных средств.

Новой ступенью в развитии теории вариантной формы стали труды Бобровского 1960-х годов, посвящённые исследованию стиля Д. Д. Шостаковича [2; 3]. Бобровский даёт определение понятия

*вариант*, исходя из его функционального отношения к теме: «...вариант, в отличие от вариации <...> *равноправный теме компонент* [курсив мой. – Е. С.], выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остаётся неизменной, а меняются только детали» [4, с. 220].

Подлинным открытием в теории формообразования в целом и в изучении стиля Шостаковича в частности стало введение такого понятия, как *метод тематически-концентрированного развёртывания* [там же, с. 265]. Исходя из генезиса музыкального стиля Шостаковича в баховской полифонии (принцип вариантного прорастания) и русской протяжной песне (свободно-вариантное развитие-развёртывание), Бобровский проследживает в условиях преобладающего медленного темпа прорастание из исходного напевного ядра новых *тем-эмбрионов*, вариантных по отношению друг к другу<sup>10</sup>. При этом он дифференцирует две составляющие метода – *разработочное развёртывание* и *вариантное развитие*, вводит понятие *вариантной цепи* ( $a, a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$ ). Этот тезис доказывается на примере анализа ряда прелюдий (*G dur, Es dur*), Седьмой симфонии, Восьмого квартета и т. д., и как пишет Бобровский, «такое тематическое развёртывание с удивительной тонкостью и глубиной раскрывает процесс сложного интеллектуально-психологического становления, развития мысли-образа» [3, с. 165]. В свою очередь, данный метод является проекцией на музыкальную ткань закономерностей монологического симфонизма Шостаковича, как известно, оказавшего огромное влияние на отечественных композиторов последующего поколения: Б. Тищенко, Б. Чайковского, А. Шнитке, композиторов национальных республик бывшего СССР и т. д.

В то же время учёный отмечает в рассматриваемых сочинениях Шостаковича усиление образно-интонационной контрастности в процессе вариантных преобразований, что становится одной из важнейших тенденций последующего развития вариантной формы в инструментальной музыке.

Особое место в этом процессе принадлежит вариантным формам в циклических композициях Прокофьева. Их изучение Таракановым повлекло за собой введение понятий *контрастно-вариантного развития* [19, с. 269] и *динамической контрастно-вариантной формы* [там же, с. 321]. Полиобразность и многотемность, контрастность и монтажность композиций, театральность, «дух



лицедейства» [там же, с. 413] – свойства, специфические для музыкального мышления композитора, – являются, казалось бы, принципиально противоречащими имманентным основам вариантной формы. Тем не менее единство интонационного процесса, как пишет Тараканов, «достигается путём вариантного преобразования тематизма, взаимопроникновения интонационно контрастных тем» [19, с. 269] – то есть контрастно-вариантным развитием, сочетанием вариантного развития с разработочным, полифоническим [там же, с. 311]. При этом, в отличие от многотемных или многоэлементных композиций Моцарта – едва ли не главного стиливого ориентира Прокофьева (наряду с Бородиным и Глазуновым), – «тема остаётся законченным образованием, подвергающимся сжатиям и расширениям... сохраняя свои контуры как целого» [19, с. 428], что полностью соответствует коренному свойству вариантного метода<sup>11</sup>.

Метод контрастно-вариантного развития, динамическая контрастно-вариантная форма, некоторые принципы драматургии, характерные для стиля Прокофьева, оказывают влияние на Г. Канчели, Б. Чайковского и других композиторов поколения «шестидесятников».

В связи со спецификой вариантной формы возникает *проблема её композиционной организации*. Так, Протопопов отмечает уязвимость понятия вариантной формы, которое «не определяет конструктивной стороны произведения [курсив мой. – Е. С.] и вводится для уяснения только тематического развития и взаимоотношений внутри формы» [13, с. 22]. Подобная мысль звучит и в работах других авторов: Т. С. Кюрегян [8, с. 85], В. С. Ценовой [20].

Данный тезис при его внешней объективности тем не менее представляется несколько односторонним. Решение этой проблемы отчасти содержится в работе Лаврентьевой «Вариантность и варианты формы в песенных циклах Шуберта» [9]. Учёный показывает, как строфы или куплеты, пронизанные вариантными изменениями, в процессе сквозного развития складываются в такие формы, как простая трёхчастная, двухчастная, рондообразная, соната без разработки. Эти формы Лаврентьева называет синтетическими и смешанными [10, с. 259]. На связь вариантной формы с другими структурами указывают и Цуккерман [21], и Бобровский [4, с. 180].

И действительно, вариантная форма как сплошная или рассредоточенная последовательность вариантов, выполняющих определённые

драматургические и композиционные функции, часто оказывается функциональной основой для построения типовых структур. В сочинениях Шуберта и Малера, Брамса и Брукнера, Рахманинова и других *вариантными* оказываются формы от периода до сонатно-симфонического цикла, пронизанные сквозным вариантным развитием на всех функционально сопряжённых уровнях текста (по Бобровскому): темы, части формы, одночастной формы в целом, циклической. В итоге, если перефразировать Протопопова, вместо вариационных форм второго плана и рассредоточенных вариационных циклов образуются *вариантные формы второго плана и рассредоточенные вариантные циклы* (см.: [16; 17]).

Наконец, *третий, современный период* характеризуется появлением новых учебников по анализу музыкальных форм, исследовательских трудов, в которых теоретическое осмысление феномена вариантной формы, вариантного метода развития продолжается в условиях изменившейся стиливой ситуации второй половины XX века. Имеется в виду тотальное усиление роли вариационно-вариантного развития в условиях стиливого плюрализма, поисков новых средств выразительности, освоения новых техник письма, появления новых принципов темо-, формообразования, типов драматургии и т. д. [6, с. 26]. Методы вариационного, вариантного развития (наряду с полифоническим) выдвигаются на первый план, в значительной степени вытесняя классико-романтические.

Общая тенденция индивидуализации структур в разных стиливых контекстах (неофольклоризм, неobarocko, неоромантизм) обусловила бурное развитие свободных вариаций, в которых варианты процессы играют едва ли не определяющую роль («Offertorium» С. Губайдулиной, Первый фортепианный концерт и Четвёртая симфония А. Шнитке, Вторая симфония Р. Щедрина, Вариации Э. Денисова на тему Гайдна – этот ряд можно продолжить).

Особое значение в условиях микротематизма, комбинаторного мышления, репетитивной техники приобретает принцип микровариантности, в своё время открытый Лаврентьевой в музыке Шуберта. В связи с «ренессансом» полифонического мышления, жанров, форм в разных стилях усиливается роль вариантности полифонического происхождения... Всё это может стать темой отдельного исследования.

Параллельно происходит расширение значений известной терминологии и появление новой.

В книге В. Б. Вальковой, посвящённой проблемам музыкального тематизма в музыке XIX–XX веков [5], подчёркивается особая скрепляющая формо- и темообразующая роль вариантности при возникновении децентрализованного и рассредоточенного тематизма.

В. В. Задерацкий в качестве общего свойства вариационности и вариантности называет «черты экстенсивности образного и интонационно-тематического развития» [7, с. 37]. Различие же между ними подчёркивается с позиции семантики: «...вариантность – это стабильно-семантический вид экстенсивности, а вариационность – мобильно-семантическая её разновидность» [там же]. Тем самым получает продолжение сквозная для теории идея об относительной образно-эмоциональной однородности вариантной формы.

Терминологический словарь, в свою очередь, пополняется такими понятиями, как *образное прорастание*, *вариантное интегрирование*, или *вариантное прорастание высшего порядка* [15, с. 118–120], и другими. Под первым имеется в виду последовательное вариантное становление новой

темы-образа (например, *Dies irae* в «Острове мёртвых» или первых вариациях «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова). Второе же предполагает вариантное прорастание на уровне циклической или одночастной композиции главной темы-идеи, которая вводится в генеральной кульминации произведения. Таково прорастание интонаций *Dies irae* и полное проведение католической темы в финалах симфоний Рахманинова, прорастание лирической темы широкого дыхания, звучащей в репризе Этюда-картины ор. 39 № 2, колыбельной – в Эпизоде «Симфонии в белых ладах» Леденёва. В этом же ряду – так называемые «вариации к теме», которая вводится в конце вариационного цикла («Автопортрет» Щедрина, Первый фортепианный концерт Шнитке и др.), и т. д.

Таким образом, богатство и многоплановость самого феномена вариантности, изначальная нерегламентированность, гибкость вариантной формы служат стимулом для теоретического осмысления этих явлений, построения разнообразных научных концепций и оказываются неисчерпаемой темой музыкальной теории.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Статья представляет собой расширенный вариант одноимённого доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Музыковедческий форум – 2018» 15–17 октября 2018 года (секция «Понятийная система музыковедения: эволюция и метаморфозы») в Государственном институте искусствознания (Москва).

<sup>2</sup> Рима́н Г. Музыкальный словарь. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901. С. 24.

<sup>3</sup> Этот же принцип, к примеру, лежит и в основе многих тем Рахманинова, корни которых уходят в русский знаменный распев и лирическую протяжную песню (например, главные партии Второго и Третьего фортепианных концертов, темы прелюдий *Es dur* ор. 23, *G dur* и *gis moll* ор. 32 и др.) [16, с. 151].

<sup>4</sup> Вступление к «Хованщине» «Рассвет на Москве-реке» является ярчайшим подтверждением сказанного. В. А. Цуккерман говорит здесь о «сквозной, равномерно-разлитой вариантности» [21, с. 101]. Аналогичный пример обнаруживается и в среднем разделе первой части «Симфонических танцев» Рахманинова.

<sup>5</sup> Следует заметить, что эти отличия уходят на второй план в вариантных формах инструментальной музыки XX века.

<sup>6</sup> В качестве примера приводится ариозо Татьяны из заключительной сцены оперы «Евгений Онегин».

<sup>7</sup> В книге рассматриваются фрагменты из второй части Шестой, из *Andantino* Четвёртой симфонии. В этот ряд можно также включить тему из середины *gis moll* ной прелюдии Рахманинова ор. 32 и др.

<sup>8</sup> Здесь можно назвать коды из циклов: «32 вариации» Бетховена, «Вариации на тему Корелли» Рахманинова; Анданте из Пятой симфонии Бетховена и др.

<sup>9</sup> В данной схеме *a* – неизменное ядро, которое при повторении, в процессе полифонического развёртывания, получает относительно новое интонационное продолжение (...*b*, ...*c*, ...*d*), в чём и состоит главный принцип вариантного прорастания.

<sup>10</sup> К моменту написания статьи понятие *микротемы* ещё не было введено в музыковедческий обиход.

<sup>11</sup> В качестве примеров исследователь справедливо указывает на главные и побочные партии Третьей, Четвёртой, Шестой, Седьмой и Восьмой фортепианных сонат, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний, а также на медленные части сонатно-симфонических циклов, отмечает особенности претворения вариантности в Скерцо, разработках и др.


 ЛИТЕРАТУРА
 

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967. С. 359–396.
3. Бобровский В. П. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфониях и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // В. П. Бобровский. Статьи. Исследования / сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарёва. М., 1990. С.159–204.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 334 с.
5. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 16–21. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.016-021.
6. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 25–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
7. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. 544 с.
8. Кюрегян Т. С. Нетиповые формы в советской музыке 50–60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7 / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. М., 1989. С. 71–89.
9. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней / сост. В. Д. Конен. М., 1967. С. 33–70.
10. Лаврентьева И. В. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта (к вопросу о взаимодействии вокальных и инструментальных форм в песенном симфонизме) // О музыке. Проблемы анализа / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М., 1974. С. 164–194.
11. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
12. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музыка, 1952. 300 с.
13. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Советский композитор, 1967. 151 с.
14. Протопопов В. В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960. С. 232–296.
15. Скурко Е. Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 116–120.
16. Скурко Е. Р. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский; Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. М., 1995. Сб. 7. С. 147–154.
17. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
18. Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки Саратовской консерватории / гл. ред. А. И. Быстров. Саратов, 1957. С. 58–65.
19. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968. 432 с.
20. Ценова В. С. К теории современной музыкальной композиции // Советская музыка. 1991. № 9. С. 87–99.
21. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 234 с.
22. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. М.: Музыка, 1957. 498 с.

Об авторе:

**Скурко Евгения Романовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru


 REFERENCES
 

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Bobrovskiy V. P. O dvukh metodakh tematicheskogo razvitiya v simfoniakh i kvartetakh Shostakovicha [About Two Methods of Musical Development in the Symphonies and Quartets by Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich* [Dmitry Shostakovich]. Comp. by G. Sh. Ordzhonikidze. Moscow, 1967, pp. 359–396.

3. Bobrovskiy V. P. O nekotorykh printsipakh temo- i formoobrazovaniya v simfoniyaх i kamerno-instrumental'noy muzyke Shostakovicha [About Certain Principles of Theme and Form Generation in Shostakovich's Symphonies and Chamber Instrumental Music]. *V. P. Bobrovskiy. Stat'i. Issledovaniya* [V. P. Bobrovsky. Articles. Research Works]. Comp. by E. R. Skurko, E. I. Chigareva. Moscow, 1990, pp. 159–204.
4. Bobrovskiy V. P. *Funktional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1978. 334 p.
5. Val'kova V. B. The “Dispressed Theme”: The Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 16–21. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.016-021.
6. Zhossan N. Yu. Realization of Folklor in Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of Second Half of the 20th Century). *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 25–34. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
7. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma. Vyp. 1* [Musical Form. Issue 1]. Moscow: Muzyka, 1995. 544 p.
8. Kyuregyan T. S. Netipovye formy v sovetskoй muzyke 50–60-kh godov [Atypical Forms in Soviet Music of the 1950s and 1960s]. *Problemy muzykal'noy nauki. Vyp. 7* [Issues of Musical Science. Issue 7]. Comp. by V. I. Zak, E. I. Chigareva. Moscow, 1989, pp. 71–89.
9. Lavrent'eva I. V. Variantnost' i variantnaya forma v pesennykh tsiklakh Shuberta [Variance and Variant Form in the Vocal Cycles by Schubert]. *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully up to the Present Day]. Comp. by V. D. Konen. Moscow, 1967, pp. 33–70.
10. Lavrent'eva I. V. Vliyaniye pesennosti na formoobrazovanie v simfoniyaх Shuberta (k voprosu o vzaimodeystvii vokal'nykh i instrumental'nykh form v pesennom simfonizme) [The Influence of Song Melodiousness on the Creation of Form in Schubert's Symphonies (Concerning the Question of Vocal and Instrumental Interaction in Song-Inspired Symphonic Writing)]. *O muzyke. Problemy analiza* [About Music. Issues of Analysis]. Comp. by V. P. Bobrovskiy, G. L. Golovinskiy. Moscow, 1974, pp. 164–194.
11. Lavrent'eva I. V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [The Vocal Forms in a Course of Analysis of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka, 1978. 80 p.
12. Mazel' L. A. *O melodii* [About Melody]. Moscow: Muzyka, 1952. 300 p.
13. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [Variation-Related Processes in Musical Form]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1967. 151 p.
14. Protopopov V. V. Variatsionnyy metod razvitiya tematizma v muzyke Shopena [The Variation Method of the Development of Thematicism in the Music of Frederic Chopin]. *Friderik Shopen* [Frederic Chopin]. Moscow: Muzyka, 1960, pp. 232–296.
15. Skurko E. R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke S. Rakhmaninova [Concerning the Question of Form Creation in Instrumental Music by Sergei Rachmaninoff]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014. No. 3, pp. 116–120.
16. Skurko E. R. O zhanrovo-stilisticheskikh predposylkakh variantnosti v instrumental'noy muzyke S. V. Rakhmaninova [About the Genre-Related and Stylistic Premises of the Variant-Related Method of Development in the Instrumental Music of Sergei Rachmaninoff]. *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoy konferentsii* [S. V. Rachmaninoff. Towards to 120th Anniversary of His Birth: Proceedings of the Scholarly Conference]. Ed. by A. I. Kandinskiy. Scholarly works of the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Issue 7. Moscow, 1995, pp. 147–154.
17. Skurko E. R. Sergey Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpretation the Genre. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 50–56. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
18. Sosnovtsev B. A. Variantnaya forma [Variant-Related Form]. *Nauchno-metodicheskie zapiski Saratovskoy konservatorii* [Scholarly-Methodical Notes of the Saratov Conservatory]. Ed. by A. I. Bystrov. Saratov, 1957, pp. 58–65.
19. Tarakanov M. E. *Stil' simfoniy Prokof'eva* [The Style of Prokofiev's Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.
20. Tsenova V. S. K teorii sovremennoy muzykal'noy kompozitsii [Towards the Theory of Contemporary Musical Composition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 9, pp. 87–99.
21. Tsukkerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Works. Variation Form]. Moscow: Muzyka, 1974. 234 p.
22. Tsukkerman V. A. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoй muzyke [The “Kamarinskaya” by Mikhail Glinka and Its Traditions in Russian Music]. Moscow: Muzyka, 1957. 498 p.

*About the author:*

**Evgeniya R. Skurko**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru