



Г. А. ДЕМЕШКО

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 78.03:781.7

ВАРИАНТНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

Вариантность, вариантное формообразование занимают особое место в музыке. Масштаб и всепроникаемость этого явления поистине безграничны. Однако история вхождения вариантности в академическую практику и её судьба по-своему уникальны в музыке XX века.

Одним из источников проникновения вариантности в профессиональную музыку является фольклор. Именно здесь, в живой связи с мифологическим мышлением и древнейшими видами формотворчества вариантность предстаёт в своём наиболее чистом виде. Дорефлективный тип целостного, эмоционально-интуитивного постижения мира, единство микро- и макрокосмоса воплотились в главном (онтологическом) свойстве вариантности: элементами схватывается целое, совокупностью модальностей – закономерное.

Канон (объективный закон, архетип, образец) и вариантыные способы его воспроизведения – главный принцип устного народного творчества. Каждое исполнение в рамках такого тандема всегда креативно, контактно и вместе с тем окончательно, осуществляется без текстового посредника, но с интуитивной опорой на некий исходный «пра-текст»¹.

Эта естественная среда существования вариантности скорее диссонирует, нежели согласуется с закономерностями профессионального музыкального творчества:

– коллективной модели мира опусная культура противопоставляет опыт личностного мировосприятия, запечатлённый в жанрово-языковой системе музыкального искусства;

– принципу устного, вариативного воспроизведения канона – текстово фиксируемую художественную идею;

– мнемонической эмоциональной памяти коллектива – категориальный опыт субъективного восприятия, воспитанного на письменной традиции.

Отсюда – ситуация приспособления, перманентной дискуссии вариантности с принципами клас-

сического формообразования, с закономерностями эстетически ориентированного музыкального языка в целом. XX век заново обнажил древнейшие истоки вариантности, уходящие в дотематические пласты музыки. Доказательство тому – мощный вектор современного композиторского творчества, его новое, недоступное прошлым стилям сближение с архаикой. И всё чаще канон традиционной культуры проникает в современную систему авторского языка, перестраивая его «синтаксис» и «грамматику».

Особое значение вариантности в XX веке заключается не в её возникновении «вдруг»² и даже не в самом появлении некой мощной страги объединяемых ею музыкальных форм. Своеобразной вывеской вариантности в XX–XXI веках становятся, во-первых, иные способы сотрудничества композитора с одним из древнейших видов формотворчества, дающие на выходе новый, порой, неожиданный результат; во-вторых – её территориально размытое, но тотальное воздействие на область современной опусной музыки.

В. Екимовский ещё в конце 90-х годов как-то назвал комплекс черт, присущих творчеству некоторых представителей современной академической музыки, «неклассическим минимализмом»³. Но если, по словам автора, «истинные минималисты *сочиняют формулу* – и понеслось!...» (речь идёт об ограничении процесса творчества лишь нахождением соответствующего ритмического «паттерна»), то А. Пярт, А. Кнайфель, В. Мартынов и другие композиторы XX века *сочиняют именно музыку*, а не «формулу». Затронутая В. Екимовским проблема, по-видимому, может быть спроецирована на весьма широкий круг явлений нынешней музыкальной практики. В этом смысле можно говорить не только о «неклассической минимализме», но и о «неклассических» же (свободно, вариативно используемых): пуантилизме, додекафонии, сонорике, ритмических рядах и сериях и т. д. Новая техника или стиль письма в этом случае – сво-

его рода *конститутивная матрица («тема»)*, способ же её функционирования в индивидуально-авторской стилиевой системе – *вариантная обработка*.

В отличие от близкого понятия «вариации на стиль», *тема* и *вариант* оказываются здесь практически неразделимы. Нередко художественный результат такого рода «варьирования» противоположен возможностям самой «темы». Например, минималистские процессы в их чистом виде («тема!») предельно остранены, объективны, пантеистически гармоничны. Но в различных вариантах академической интерпретации это не всегда так. В этом смысле показательна музыка Г. Уствольской, минималистски скупая в комплексе исходных формообразующих средств. Но эта простота – лишь внешняя сторона медали, ибо в катастрофических по силе воздействия кульминациях она нередко оборачивается «узостью лазерного луча, прошивающего металл» (Т. Черденченко). А поскольку энергетический вольтаж длительно скандируемых «паттернов» у Г. Уствольской невероятно высок, ни о каком минимализме и «природной» сгармонизованности не может быть и речи. Перед слушателем раскрывается нечто совсем иное: крайне напряжённая, балансирующая на пределе людских возможностей устремлённость к личностному абсолюту.

Выделим один из базовых тезисов статьи: *вариантность в музыке отражает неклассическую природу современного художественного мышления*, в основе которого – «...отказ от посылки существования некоторого предустановленного мира с готовыми законами и сущностями» [4, с. 69]. Отсюда – столь органичный и всепроникающий характер вхождения данного феномена в культурный контекст XX–XXI веков.

В продолжение этой мысли выскажем и ещё одну важную, как нам кажется, гипотезу: если предшествующая опусная культура (главным образом, её гомофонная традиция) создавала на основе вариантности некий вторичный продукт, своего рода вариантную логику «под себя», то сегодня перед нами процесс, в чём-то «зеркальный» описанному. Контурно его можно обозначить так: вариантность всё более адаптирует, подчиняет себе современное композиторское творчество, ибо едва ли не каждый новый опус-продукт так или иначе мимикрирует под «креативность», «устность», вариативную открытость.

Попробуем развить эту мысль несколько подробнее. Не секрет, что современная теория вариантности складывается из аксиоматической установки на «первичность» тематизма, на модель: *тема – вариант*, в рамках которой последний *произведен* от темы. При этом вариантность, с одной стороны, и вариационность, с другой, – рассматриваются в одном смысловом ряду, как *различные способы отношения к теме*, к сохранению и изменению тех или иных её параметров. Для вариантности это – специфический алго-

ритм изменяемого – неизменного, в рамках которого свободные величины обновляемости всегда сбалансированы величинами сохранности материала. В отличие от вариационности, здесь, как правило, акцентируется большая независимость, равнозначность варианта (в сравнении с вариацией) по отношению к теме⁴. И в ряде образцов новейшей музыкальной практики это действительно так, ибо опусная музыка XX–XXI веков продолжает выстраивать вариантную логику «под себя», с опорой на классическую традицию, где тема фигурирует априори.

Вместе с тем исконно вариантная (фольклорная) модель, как мы уже отмечали, была ориентирована на всю совокупность модальностей (!), обнаруживала и воспроизводила инвариант (канон, архетип) в качественно иной, интровертированной плоскости: *варианты – инвариант*. Более всего к этой модели устремлены поисковые векторы новой «рукотворной» вариантности, опирающиеся на: 1) организацию свободно модернизируемого контрапунктического пространства (вариантно-остинатные, -канонические, -гетерофонные формы) и собственно-контрапунктических техник (вариантно-подвижной, вариантно-обратимый, вариантно-умножаемый и т. д. контрапункты); 2) вариантную интерпретацию новых композиторских техник («неклассический» минимализм, пуантилизм и т. п.); 3) опыт переосмысления древнейших моделей вариантности в опусах, представляющих линию новейшего фольклоризма.

Отчётливое стремление музыки XX века создавать произведение не в системе «эстетического языка», а на иной, альтернативной европейской традиции, лад заново вскрывает и суть различия между вариационностью и вариантностью: изначальное несходство глубинных механизмов их функционирования. В одном случае это импульсирующая процесс формообразования *тема* и соответствующая этой логике его классическая модель: «рельеф – фон», «центр – периферия», «экспонирование – развитие». В другом случае перед нами переменная (неклассическая) модель, где каждый момент развёртывания – точка «транзита» и вместе с тем центр; это модель, где важен весь процесс, «излучающий» *инвариант*, непрерывно формирующий представление о нём и т. д.

Свойственные вариантности функциональная переменность, принцип прорастания, свобода выбора и постепенность изменений легли в основу полифонической стратегии развёртывания формы. Через «врата» полифонии, образно говоря, осуществляется и вход вариантности в профессиональную культуру⁵.

Вместе с тем в рамках композиторского творчества вариантность – при всех своих мутациях – апеллирует, вероятно, к нескольким базовым моделям устного формотворчества, обозначенных И. Земцов-

ским. Одна из них связана с древнейшими системами «мелопеи» псалмодического и формульного типа и отражает континуальность как синкретичность архаического сознания. «Тематического мелоса как такового, – отмечает он, – в данной группе фольклорных форм ещё нет. Развития – тоже»⁶. Таким образом, вариантность здесь предстаёт как единственный способ обнаружения, очерчивания устойчивых ладоинтонационных попевок и формул, просвечивающих в сквозной линии развёртывания.

Другие архаические модели восходят к собственно мелодическим формам фольклорного творчества. Первая из них – это мелострофы, базирующиеся на вероятностной комбинаторике попевок. Вторая – представляет формы «мелострофы лирических песен ... без композиционно вычлененного тезиса ... основанные не столько на “развитии”, сколько на “развёртывании”» [3, с. 95]. Наконец, третья – уже демонстрирует формы, основанные на развитии «интонационного тезиса» (лирика типа русской протяжной песни, своеобразный музыкально-песенный симфонизм, тип музыкально-композиционной “тоники”...)» [там же]. Функция вариантности здесь – допевание, всё новое и новое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе.

Близкий к фольклорной вариантности тип развёртывания (в том числе и «вне композиционно вычлененного тезиса» – ядра, «темы») реализуется в барочных, а затем и в современных моделях полифонического формообразования. В отличие от «направленного развития», он представляет собой нерасчленённое, открытое, тематически не маркируемое движение и соответствующую ему концепцию музыкального времени⁷, близкую, с одной стороны, устной традиции, а с другой, – старинным контрапунктическим формам «длящегося пребывания». В отличие от хронотопа структурирования, логика развёртывания здесь опирается на многопланово варьируемый повтор и, таким образом, оказывается наиболее органичной средой для вариантного формообразования.

Сошлёмся на любопытный пример – тему фуги из II части Симфонии псалмов И. Стравинского. На первый взгляд, она должна находиться вне зоны вариантного императива, так как сама органика постулирующей темы (ядро-развёртывание), равно как и вся логика фуги, изначально «завязаны» на алгоритм: тема – её многократные имитационные проведения (развитие). Однако формульно-попевочная основа внутритематического варьирования, разнообразные приёмы работы с мотивами (в основном акцентно-ритмической), столь характерные для стиля И. Стравинского периода «русских балетов», придают этой теме весьма необычный, словно «зависающий» во времени («длящееся пребывание»), ревербирующий характер.

Возникает ощущение, что всё многообразие её осциллирующих мотивных вариантов необходимо композитору для того, чтобы крупным планом высветить некий интонационный «унисон» – основное ядро темы (а точнее, её инвариант). Или иначе: вся эта длинная тема – своего рода цепь его перманентных гетерофонных ответвлений и нащупываний⁸.

Не менее показательны в этом смысле и пьесы Бартока из цикла «Микрокосмос», в том числе – небольшая пьеса под названием «Homage a J.S.B.», выращенная из фактурной формулы первого такта. На протяжении всего развёртывания сохраняется и заданный ею склад, и комплементарно поддерживаемое движение восьмыми, и квинтовый диапазон миксодиатонического лада *e* с переменной терцией *g – gis*. Детализация контурно очерченных в «заглавии» пьесы параметров на всём её композиционном пространстве напоминает характерный для этнофора принцип «элементами схватывается целое». Как и в фольклоре, здесь реализуется образ нелинейного времени. Архаическое скандирование фигурируемых ячеек мелоса в узком звуковом пространстве, его выявление и осваивание «... напоминает сразу два архаичных феномена: в области хореографии – “топтание” в хороводе ... в области языка – “развёртывание в перекомбинациях одного и того же фонетического комплекса”, своего рода “словесная пляска на месте”» [там же, с. 96].

Чем теснее в процессе исторического развития сталкиваются вариантность и опускающая (особенно, гомофонная) культура, тем всё дальше первая уходит от своих фольклорных праистоков, приспособляясь к инородной формотворческой среде. Но одновременно трансформируется и эта, последняя, погружая слушателя в непривычный для академической традиции звуковременный процесс.

Пространство, в рамках которого вариантность выполняет функцию своеобразного посредника между устной и письменной формотворческими традициями, можно условно демаркировать следующими «величинами»:

| | | |
|-------------------|---|------------|
| Контонация | – | Интонация |
| Инвариант (канон) | – | Тема |
| Повтор | – | Контраст |
| Развёртывание | – | Разработка |
| Полифония | – | Гомофония |

Мелодическая природа вариантности, уже в пределах фольклорной лирики сталкивая её с разнообразными интонационными молекулами народно-песенного «тела», предполагает внутреннее психологическое отношение к произносимому. В профессиональной музыкальной практике *интонация*, вся система интонирования ещё в большей степени оказываются связаны, во-первых, с особым эстетическим качеством звуковысотной линии, а во-вторых – с тематически артикулируемыми формами интонирования. Это позволяет говорить, прежде

всего, о близости этой системы обобщаемому через музыкальный язык опыту личностного переживания мира (гомофония). *Контонация*⁹ же, напротив, предполагает нечто иное, ибо объект здесь не рефлексирован, а рассматривается множеством субъектов с различных позиций. Эти позиции сосуществуют, они даны в сопорции и равно важны. Близость этой системы коллективной модели мировосприятия (мифотворчество) делает её наиболее органичной для вариантного формотворчества. В профессиональной практике XX–XXI веков контонирование сродни гетерофонии и полифоническому типу музыкального мышления.

Позднее «гетерофонирование» (отпочковывание нового, укрепляющего представление о едином, инвариантном) как главный механизм вариантной генеалогии заявляет о себе на различных масштабных уровнях вариантной формы. И чем крупнее её художественное задание, тем сложнее и разветвлённое представлена в ней сама вариантная структура. Как правило, она включает в себя не менее трёх уровней организации вариантных процессов: микро-, мидио- и макроуровень (по В. Холоповой). К середине XX века вариантные формы впервые предстают как системы с многоуровневой и мобильной организацией композиционных процессов, способные выполнять сложнейшие концепционные задачи (крупные жанры в творчестве Д. Шостаковича, Б. Тищенко, Б. Чайковского, А. Шнитке и т. д.). Названные возможности являются результатом накопления и усвоения ими свойств, изначально вариантности не присущих. Вместе с тем в генетической «памяти» этих модернизированных инструментальных «тяжеловесов» по-прежнему сохраняется их древнейший фольклорный код и преемственная связь с барочной традицией. Но, пожалуй, самая яркая сфера действия вариантности в XX веке – *неофольклоризм*. Способы воспроизведения канона, характерные для устной музыкально-исполнительской традиции, проникают в обиход академической музыки уже в начале столетия. И это отнюдь не наивный фольклоризм предшествующего столетия, а некий новый баланс архаически-ритуального и современного, нашедший своё наиболее яркое воплощение в «язычестве» И. Стравинского, «варваризмах» Б. Бартока и С. Прокофьева («модернизированная архаика»).

С 70-х годов XX века на авансцену выдвигаются образцы нового примитива, связанного с воспроизведением архаических терпкостей и угловатостей («новейший фольклоризм» – Т. Чередниченко)¹⁰. Как и в фольклоре, здесь реализуется образ «остановленного» времени. «Его принцип, – точно констатирует автор, – пространственная координация точек звуко-ряда. Мелодии важно в любом порядке набрать обязательные звуколукусы, постепенно “вытоптав”, “обжив” звуковое пространство, – пройдя ограниченный звукообъём всеми возможными маршрутами. Повто-

рение мелодических оборотов поэтому сочетается с калейдоскопической комбинаторикой. Одни и те же элементы складываются в новые порядки, которые, однако, никуда не продвигают, но только укореняют музыкальное время в раз и навсегда очерченном пространстве. Происходит вращение времени в неизменно-прочную звукопочву» [5, с. 549].

Иная грань этого направления – сакрализация авторского творчества, тенденция к персонально окрашенным формам «неоканонизма» (в том числе – на основе деиндивидуализации тематизма, монодраматургии, минимализма и т. д.). Новое на этом этапе – дальнейшая модернизация почвенных «варваризмов» и «этнографизмов» и вместе с тем тенденция выдвинуть авторскую систему норм, претендующих на «народную» всеобщность. Пересечённость новейших авторских опусов с увлечениями рок-музыкой, неевропейскими культово-церемониальными традициями, тем же минимализмом заметно смещает акцент этой волны фольклоризма в сторону «архаизированного модерна».

Итак, музыкальные инновации XX–XXI веков ярче всего проявились в альтернативе классическому (тонально-тематическому) формообразованию. *Авангардные техники* – один из наиболее дерзких вызовов по отношению к тематизму (Веберн – «я могу писать и без темы, которую заменяет серия...», Шёнберг – о возможности атематической сонатности и т. д.).

Другой, более опосредованный вызов – тотальное проникновение *вариантности* в опусную традицию, взрывающее её монотекстуальную основу и в своём пределе обрисовывающее особое, «письменно-устное» направление в современной академической музыке. Девальвация индивидуально-авторского начала и усиление модальных, импровизационных свойств этой музыки способствуют эффекту её непосредственного, сиюминутного («да!»)-хронотоп, момент-форма, драматургия пребывания) рождения, инициируемого усилиями всех исполнителей.

О несходстве моделей: «тема – вариации» и «варианты – инвариант» говорилось выше. Логическим пределом встречного движения вариантности и академического творчества в музыке XX века становится, с одной стороны, «тематизация» варианта и его способность заменять тему в известных условиях, а с другой, – размывание посредством вариативной «текучести» атрибутивных признаков музыкальной темы, уподобляемой фольклорному первообразу – внетекстовому тематизму, «просвечивающему» во всех вариантах его воплощения¹¹.

Процессы, происходящие в области современного композиторского творчества, далеко не завершены. Но рассмотренный нами феномен свидетельствует об одной его весьма характерной тенденции: интровертированном характере взаимодействия академической музыки и праобраза устного вариантного формотворчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот принцип и в наши дни сохраняется в некоторых образцах традиционной музыки. Как и в древних музыкальных обрядах, архетип в них, как правило, представлен *первоформами* ладовых опор и простейших ритмодвижений, символизирующих труд или ритуальный танец.

² Напомним, что вариантность, наряду с вариационностью, была естественной средой проживания музыкальной материи во всех стилевых системах прошлого.

³ В том числе композитор имел в виду и собственный «минималистический опус» – «В созвездии Гончих псов» для трёх флейт.

⁴ Общие закономерности вариантности, выявленные Л. Мазелем, И. Лаврентьевой, Л. Дьячковой, Е. Ручьевской и другими авторами кратко суммирует Б. Бергинер в своей статье, посвящённой творчеству Б. Бартока [2, с. 160]: 1) в вариантной форме явления должны быть родственными; 2) варианты обладают равноценностью по отношению к исходному явлению (все производные явления не подчинены начальным, а равнозначны им); 3) вариант структурно не нормирован.

⁵ Поэтому блок «вариантность – неклассичность» логично дополнить ещё одним звеном: *полифоничность* (с соответствующей более полной конфигурацией самого блока: «вариантность – неклассичность – полифоничность»).

⁶ И. Земцовский, наряду с псалмодическим типом, вслед за Асафьевым, относит его к миру «образной речитации» [3, с. 95–97].

⁷ По словам М. Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1, с. 406].

⁸ Отметим, что и на уровне проведений тематизм этой двойной фуги продолжает постоянно меняться, «вибрировать».

⁹ Интонация – от лат. *intonare* (*in* – в, внутрь; *tonare* – произносить) – система напряжений, возникающих за счёт звуковысотных повышений и понижений. Ср.: контонация – *contonare* (*con* – вместе, *tonare* – произносить) – сопроизносить, совместно произносить.

¹⁰ В творчестве В. Мартынова, например, эта тенденция совпала с его увлечением аутентичным исполнительством. Один из наиболее ярких опусов, представляющих её – «Ночи в Галиции» для фольклорного ансамбля Дм. Покровского и струнного ансамбля Т. Гринденко на тексты В. Хлебникова и русалочьих песен из «Сказаний русского народа» Ивана Сахарова.

¹¹ Уделом же вариантности (подчёркнём: именно *вариантности*, ибо вариант возможен «до» сформулированной темы; чистая же вариация возникает только на базе и «после» самой темы), привитой на почву академической традиции XX века, становится вновь открывшаяся возможность «работать» с рассредоточенным и децентрализованным тематизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

2. Бергинер Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока // Полифония / сост. К. Южак. – М., 1975.

3. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988.

4. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси, 1984.

5. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М., 2002.

Демешко Галина Андреевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

