

Е. В. ИВАНОВА, М. А. ХАРИН
Ярославское музыкальное училище (колледж)
им. Л. В. Собинова



УДК 781.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ВАРИИРОВАНИЯ В ЦИКЛЕ СТРОГИХ ВАРИАЦИЙ НА ПРИМЕРЕ «ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ» ДЛЯ ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО Б. ДВАРИОНАСА

XX век в музыкальном искусстве – пожалуй, самое благоприятное время для обобщения сложившихся традиций в области классических музыкальных форм. Многообразные художественно-стилевые находки в сфере музыкального языка, новейшие приёмы композиторской техники органично сочетаются с законами классического формообразования. В трактовке вариационной формы в середине XX века возобновляется творческий интерес композиторов к строгим вариациям, как классическому варианту формы, включающему в себя все принципы развития тематического материала, в том числе самые радикальные – мотивное развитие, жанровая трансформация темы, метод художественно-временной стилизации.

Сущность обогащения темы без значительных изменений – основа определения формы строгих вариаций, данного Т. С. Бершадской [2, с. 174]. Определение вариационной формы, представляющей собой изложение темы и ряд её видоизменённых повторений, предложено Л. А. Мазелем [7, с. 250]. Исходя из данных позиций, очевидно, что основополагающий метод развития в классических строгих вариациях – фактурно-орнаментальное преобразование тематизма. Бершадская отмечает господство мелодической орнаментации в развитии материала и второстепенную роль фактурных преобразований в вариациях В. А. Моцарта, тогда как для вариационных циклов Й. Гайдна и Л. Бетховена, по её убеждению, фактурные преобразования «...становятся основным выразительным и

действенным фактором в изменении темы» [2, с. 195].

Между тем, в ходе анализа художественных образцов формы классической и доклассической эпохи, становится очевидным, что это не совсем так. В противовес большинству сложившихся определений вариационной формы, как формы, основанной на принципе видоизменённого повтора, Е. А. Ручьевская, оценивая правоту В. А. Цуккермана в характеристике вариационной формы относительно её «преодоления» [15, с. 9], отмечает «... сложность взаимоотношений темы и вариаций, *несводимость* развития к видоизменённому повтору [курсив наш. – Е. И., М. Х.]» [11, с. 239].

О стремлении композиторов к так называемому отходу от традиционных принципов варьирования, о появлении признаков свободных вариаций в строгой вариационной форме пишет Бершадская, ориентируясь на 33 вариации на тему вальса А. Диабелли Л. Бетховена. Периодически встречающиеся в произведении элементы жанровости – это, по мнению автора, лишь отдельные штрихи, не являющиеся определяющими ни для Бетховена, ни классического стиля в целом [7, с. 195]. Ручьевская, вопреки сложившимся представлениям о форме, указывает на характерность и широкое применение в строгих вариациях «...самых радикальных способов образного перевоплощения» – мотивного развития, жанровой трансформации тематизма не только в классических, но и доклассических вариационных циклах. В качестве примеров она приводит Гольд-



берг-вариации И. С. Баха, как произведение, основанное на резкой образной трансформации тематизма, и вариации из первой части фортепианной сонаты *A dur* В. А. Моцарта, жанрово-бытовая основа которых реализует прогноз на сонатный цикл в целом [11, с. 240]. Говоря же о позднем творчестве Л. Бетховена, Ручьевская указывает на наличие главенствующего принципа контраста в форме – *жанрово-стилевого* контраста, – ориентируя читателя на вариационные циклы финалов Сонат № 30, 32. Жанрово-стилевой контраст влечёт за собой усиление значимости в форме производного тематизма, образование контртенденции формы – объединения вариаций в группы, возникновение в вариационной форме композиций второго плана, проявление в вариационной форме двух основных тенденций классической формы – центробежной и центростремительной [там же, с. 241].


Тема с вариациями для фагота и фортепиано (1946) литовского композитора Балиса Дварионаса – один из немногих случаев обращения музыканта к вариационной форме, её классической разновидности – строгим вариациям. Тип видоизменённого повтора материала в вариациях – вариационный в сочетании с вариантным. В некоторых вариациях налицо свободное обращение с темой, что создаёт иллюзию формы свободных вариаций. При многочисленных и разнообразных тематических преобразованиях, касающихся музыкально-языковых и синтаксических особенностей, сохранении неизменяемой тематической основы, наиболее характерными для данного вариационного цикла являются жанровые преобразования темы, воплощённые в особенностях формообразования и тематической работы. По нормативу строгих вариаций, в вариационном цикле жанровое варьирование темы вполне уместно, если в цикле много вариаций и целью жанрового варьирования становится обогащение темы без трансформации её сущности. Примечательно, что цикл строгих вариаций определяется как жанровые

вариации в том случае, если в нотном тексте не обозначен жанр каждой вариации, и при определении жанровой разновидности вариаций работают механизмы субъективного восприятия. В теме с вариациями происходит именно это.

В процессе развития вариации отдаляются от темы в языковом, синтаксическом и самое главное – жанровом аспекте. Жанровая трансформация тематизма, техника внутривариационного варьирования, характерная для заключительных вариаций, воплощают высокий уровень контраста в цикле. Но в то же время приходится говорить об узнаваемости темы и её отдельных элементов в вариациях, несмотря на различные жанровые метаморфозы.

Основой вариаций является авторская тема, сочетающая в себе песенные и маршевые черты. Наличие в ней единовременного контраста (термин Т. Н. Ливановой) обусловило её весьма интересные жанровые преобразования в ходе дальнейшего варьирования. Потенциал жанрового развития темы выглядит следующим образом:

- Преобразование звуковысотной линии – объясняется наличием в теме начального интервального хода на сексту. В четвёртой фразе происходит интонационное обобщение материала, изменяется начальный мелодический ход с малой сексты на чистую кварту, что создаёт контраст песенной и маршевой природы темы;

- Наличие ритмической фигуры маршевого происхождения , составляющей ритможанровую основу многих вариаций;

- Гармоническое варьирование, перегармонизация темы.

Композиционные особенности темы – период с вариантным переизложением второго предложения. Заданная структура и масштабы темы сохраняются в большинстве вариаций (№ 1, 2, 4, 5, 6). Видоизменённый повтор материала второго предложения темы создаёт предпосылки к динамическому развитию цикла, разрастанию масштабов заключительных вариаций, и в то же время

позволяет полностью сохранить форму темы в ходе развития (вариации № 7, 8). В общем плане реализации функциональной триады I M T тема вариаций и примыкающие к ней начальные вариации выполняют функцию I (экспонирование материала). Однако замкнутость структуры темы позволяет обнаружить внутри раздела наличие полной триады:

Initium – первое предложение формы. Здесь изложен основной материал. Однако модуляция в 4-м такте указывает на совмещение функций I и M.

Motus – сочетает новый тематический материал развивающего характера и видоизмененный повтор первого предложения. Функция движения проявляется через многократное обыгрывание гармонического оборота S–D.

Terminus – такты 7–8 – итог: кадансирование в основной тональности, обобщение начального тематического материала.

Музыкальным прообразом темы являются современные бытовые жанры – песня, военный марш. Этим объясняется и характер жанровых преобразований в вариациях – прорастание темы в дальнейших вариациях от бытовых жанров к профессиональным. Рельеф контура музыкальной ткани обеспечивается выразительностью интонационных оборотов – начальный мелодический ход на сексту, и в особенности – интонационный оборот, очерчивающий уменьшенную септиму, родственной теме фуги *g moll* I-го тома ХТК И. С. Баха. Фоновый материал ориентирует слух на жанр марша, шествия, чему способствуют:

– ритмическая фигура аккомпанемента в триольном ритме;

– ритмическая основа темы – равномерное чередование восьмых длительностей, совпадающих с метрической долей;

– ровное нисходящее мелодическое движение в басу от I к V ступени – так называемый «фригийский оборот второго рода», родственной темам барочных вариаций на *basso ostinato*.

Одновременно с признаками марша в теме присутствуют иные жанрово-стилистические ориентиры:


– комбинации отдельных ритмических фигур (♩^3 , ♩^4 , ♩^2) потенциально содержат импульс к развитию, поскольку реализуют импровизационное начало, свойственное барочной инструментальной музыке;

– в ладогармоническом плане темы примечательны многократно повторяющийся оборот S–D без разрешения в тонику, представленный $\text{II}_{6/5}$ – $\text{V}_{5/3}$, который воспринимается, как романтическая интонация вопроса (такты 5–6).

Вариация I – продолжение развития темы вариаций, максимальное сохранение инвариантной тематической основы. Техника переизложения темы существенно преобладает над развитием. Тип развития в ходе изменения неспецифических средств можно определить как вариационный. Жанровые изменения тематического материала в первой вариации связаны со сменой размера и метрической доли – с 4/4 на 12/8. Жанровое начало проявляет себя двояко: с одной стороны, – это вариант марша, поскольку в ритмическом движении отчетливо слышна комбинация трёх- и четырёхдольности; с другой стороны, сложный размер весьма характерен для песенного жанра. Являясь по сути переизложением темы, первая вариация, аналогично теме, содержит единовременный контраст.

Первая вариация – начало тематического развития. Фигура триоли, встретившаяся однократно в фоновом материале теме, здесь является основой ритмического рисунка рельефа. Модуляция в конце первого предложения темы в тональность гармонической доминанты *E dur* более значимая для дальнейшего развития (по сравнению с *e moll*). Жанровые изменения проявляются в мелодизации тематического материала: мелизмы, украшения в теме становятся мелодическим наполнением вариации, мелодизированный бас в свою очередь предполагает расширение аккордики – в особенности, появлении

характерного для барочной музыки неаполитанского секстаккорда. Он используется в значении микромотива, поскольку часто встречается в цикле вариаций: в частности, является начальным аккордом седьмой вариации.

Вариация 2 при сохранении мелодико-гармонической основы представляет собой свободное обращение с тематическим материалом – смена ритмического рисунка, интонационной структуры, жанровых признаков. Вторая вариация – это необозначенный в тексте *Romance*, узнаваемый по начальной интонации малой сексты, вариантному типу развития мелодии, свойственному вокальной музыке, по хроматическим подголоскам в аккомпанементе (B2, такт 2), типичному для жанра романса аккорду V_7 с секстой, по особенностям ритма (синкопа), характерному типу фактуры () , указанному характеру исполнения (*Cantabile espressivo*).

Вариация 3 синтезирует материал предыдущих вариаций, но наиболее родственна теме. Она открывает следующую группу вариаций, новый крупный раздел формы, представляющий функцию развития *M*:

– В вариации развивается фоновый материал, который, прорастая из темы, приобретает тематическую значимость;

– Фактурное развитие обогащается приёмами имитационной полифонии;

– Тематизм проводится сжато, в ритмическом уменьшении, что, в свою очередь, влечёт за собой жанровые изменения темы;

– Не обозначенное в нотном тексте *Scherzando* готовит включение в вариационный цикл не только демократических жанров, но и жанров профессиональной музыки.

В следующей группе вариаций (№ 4, 5, 6) очевидно сходство с первой группой по синтаксическим, языковым средствам, жанровым признакам: четвёртая вариация родственна первой, пятая – второй. Но одновременно с этим, данная группа выходит на новый уровень композиционного развития.

Вариация 4 – сохраняет масштабы и соразмерность частей цикла, сочетает признаки вариационного и вариантного типов развития, но именно здесь зарождается мотивное (разработочное) развитие, поскольку ломается ритмический рисунок, чёткое триольное дробление доли сменяется ровным безостановочным движением восьмых. Жанровые признаки марша, заложенные в теме, существенно расширяются; четвёртая вариация – это скерцо-марш.

При внешней неизменяемости гармонии (неаполитанский аккорд – такт 7, модуляция в *e-moll* – такт 4) и формы (12 тактов), внутри четвёртой вариации буквально во всём проявляется интенсивность смены музыкальных событий: активизируется развитие субмотивов темы, в результате рельефный материал теряет тематическую насыщенность и содержательность. Субмотивы развиваются в духе разработки, родственный тематизм сменяется производным, ускоряется ритмическая пульсация, меняется соотношение рельефного и фонового материала (отголоски темы слышны в фоновом материале, рельеф же дублирует фон).

Вариация 5 звучит в одноимённом мажоре (*A dur*), в чём соблюдается регламент строгих вариаций. Но образное и тематическое содержание вариации значительно трансформируется. Героический марш сменяется лирической экспрессией. Сохраняется иллюзия тематического материала: вариация строится на производном материале, на равномерном, поступенном движении, не характерном для марша.

Наибольшее сходство обнаруживается между пятой и второй вариациями, главным образом, по жанровым признакам и вытекающим из них языковым особенностям. Характерный ариозный тип мелодики, в противовес песенно-маршевой жанровой основе темы, начальный ход на сексту, чередование ровных длительностей с минимальным количеством пауз, доминанта с секстой из второй вариации, синкопированный ритм, темповое обозначение *Andante cantabile*

ed *espressivo* – всё указывает на жанровую общность.

Существенное различие имеется между второй и пятой вариациями: во второй вариации происходит жанровое варьирование тематизма, в пятой – его жанровая трансформация, которая становится главным событием вариации:

– При сохранении гармонического плана темы, движение от тоники к доминанте (фригийский оборот) представлено в ритмическом увеличении. Таким образом, в гармонизации баса на первом плане – колористическое начало, свойственное жанру романса;

– Смена типа фактуры – ещё один важный признак жанровой трансформации темы. Для вариации характерно задействование крайних регистров (солист и оркестровое сопровождение), типовой склад аккомпанемента.

Вариация 6 – в результате близости материала вариации к теме возникает тематическая арка, значение которой весьма велико, поскольку преобразования тематизма в следующих вариациях кардинально меняют тему. Роль шестой вариации в цикле – суммирование ранее представленного материала и создание максимального контраста следующей (седьмой) вариации. Велика в вариации функция тематического обобщения: сохраняются интонационная основа, начальный ход на сексту, синкопированный ритм (представленный в четвёртой и пятой вариациях), ладотональный план, особенности гармонии (фригийский оборот, неаполитанский секстаккорд), синтаксическая структура темы (проведение в неизменном виде субмотивов и микромотивов). Но одновременно с этим, шестая вариация – это продолжение развития. Второе предложение вариации строится на развитии субмотивов темы (родственных теме фуги *g moll* I-го тома ХТК И. С. Баха). Повтор второго предложения формы основан на движении мелодии по широким интервалам.

Главное изменение шестой вариации – соотношение рельефа и фона, которое мож-

но охарактеризовать, как взаимодействие, взаимообогащение. Фоновый материал развивается сам себя; рельефный материал становится менее индивидуализированным, не содержит яркого материала, опирается на типизированные мелодико-ритмические обороты – репетиции, движение по звукам аккордов. Активное развитие фонового материала предвосхищает свободное импровизационное развитие в следующей вариации (так называемой *Quod Libet*).

Шестая вариация не содержит определённого жанрового ориентира и тем самым контрастирует жанру следующей вариации – *Fantasia*. Объединяющим моментом между ними является неаполитанский секстаккорд, который завершает шестую вариацию (такт 7), и открывает седьмую вариацию (такт 1).

Вариация 7 – точка кульминации во второй группе вариаций, завершение функции М, кульминация всей формы. Это вариация-фантазия, вершиной которой является каденция солиста. В основе вариации – максимальная свобода работы с материалом в рамках строгих вариаций. Вариация существенно разрастается в масштабах, поначалу меняет тему до неузнаваемости, но в процессе развития кристаллизует субмотивы темы. Здесь применяются все способы тематического развития, в особенности вариантный, разработочный. Отсутствие вариационного развития прямо пропорционально отдалению седьмой вариации от темы. Разработочное развитие тематического материала сочетается со свободно изложенным новым материалом (образуется так называемый коллаж). В седьмой вариации очевидна фазовая структура разработки. Тематическим инвариантом в седьмой вариации выступают отдельные элементы мелодии, ритма, фактуры, аккорды. Их цель – скрепить форму и тематизм вариации в ходе интенсивного развития.

Важнейший элемент скрепления формы – функция тематического, синтаксического, жанрового торможения, средствами для которого выступают длительное кадансиро-



вание, эллиптическая последовательность, сдерживаемая тоническим органичным пунктом, смена фактуры и жанра внутри вариации – то есть внутривариационная жанровая модуляция: фантазия–хорал/*Grave* – ноктюрн/*a tempo* – хорал/*Tempo I*. Весьма событийна в седьмой вариации фактурная модуляция – утверждение монолинейного типа фактуры в каденции.

Каденция в вариационной форме – грандиозное событие, кульминация жанровых вариаций. Она органично вытекает из разработочного развития, синтезируя весь предшествующий тематический материал и многочисленные вариационные преобразования. Расширение звукового диапазона в первой вариации уже готовило импровизационный тип развития материала, характерный для каденции. В ходе развития возникает новый тематический материал, оформленный в жанровый эпизод – хорал. Он дисциплинирует структуру вариации, обыгрывает завершающий гармонический оборот, утверждая основную тональность. Тематический материал хорала используется в заключительной восьмой вариации.

Важнейшая цель седьмой вариации – создание контраста на уровне формы, жанра, синтаксиса. События выстраиваются следующим образом: максимальное отдаление вариации от темы и постепенная кристаллизация первоначального тематизма в ходе развития. Функцию движения в форме выполняет каденция, функцию торможения – хорал. Седьмая вариация – кульминация и завершение функции *M* в общей функциональной триаде *IMT*.

Вариация 8 завершает цикл. В реализации функциональной триады это функция *T*, итог развития, развёрнутый обобщающий раздел формы. В заключительной вариации синтезируются все возможные способы развития тематического материала – вариационный, вариантный, разработочный. От вариационного типа развития – переизложение темы (4 такта), с совмещением преобразований; от вариантного – развитие второго

предложения темы (перегармонизация, расширение синтаксических единиц – фразы, предложения, мотива). Разработочный тип развития коренным образом вытекает из мотивных преобразований тематизма. В вариации превалируют законы тождества: идея вариации – подведение итога, уравнивание импровизационного начала появлением узнаваемого тематического материала.

Тема вариаций сохраняется полностью, с соблюдением регламента строгих вариаций. Сохраняются первоначальные гармонические средства (неаполитанский секстаккорд, альтерация в аккордах II и IV ступеней), жанровый эпизод из предыдущей вариации (хорал). Второе предложение темы расширяется (7 тактов вместо 4) за счёт применения малоиндивидуализированного материала. Жанровые и синтаксические вариативные изменения усиливаются языковыми средствами: в основе развития лежит знакомый материал, взятый в ином контексте – знакомая фигура аккомпанемента, субмотив *dis-e*. В основе хорала (и далее – ноктюрна) лежит новый материал, но имеющий отдалённое сходство с основным.

После кадансирования начинается разработочное развитие – имитационное изложение пассажей нового тематического содержания, затем эллиптическая аккордовая последовательность $VI_2, VI_{\#2}, V_{7(\text{нат.})}, VI_9$ на доминантовом органичном пункте (B8, такты 23-28). Развитию подвергаются секундовые субмотивы темы, которые проводятся в различных ритмических вариантах. Обыгрывание тонического трезвучия у солиста с захватом полного звукового диапазона инструмента утверждает тонику. Это кода вариационного цикла, которая утверждает равенство тождества и контраста в форме.

Заключительность восьмой вариации проявляется в том, что она представляет собой жанровое обобщение материала и построена на синтезе тематического материала, основанного на накоплении вариативных изменений, включении производного тематизма и возвращении первоначального ма-

териала. Это своеобразная кульминация и развязка цикла с чётким драматургическим планом: слитное сквозное развитие в вариации, синтаксическое преобразование второго предложения темы, активная разработка и стремительная завершающая Coda.

Цель каждой вариации в цикле – безусловно, обогатить содержание темы, углубить, детализировать её в ходе развития. Вариации не столько заслоняют тему, сколько интенсивно развивают накопленный материал. В момент максимального отдаления от исходного содержания вариации устремляются к сближению с темой. В вариационном цикле отчётливо прослеживается опора на трёхчастную композицию, где полностью реализована функциональная триада *I M T*. Тема и восемь вариаций группируются в цикле следующим образом:

Initium (тема + вариации № 1, 2) – экспозиционный раздел – раскрывает две жанровые составляющие в теме – песня и марш;

Motus (вариации № 3–7) – развивающий раздел. Здесь интенсивно развивается и тематический, и производный материал (находки предыдущих вариаций). Кульминацией развития становится седьмая вариация.

Terminus (вариация № 8) – заключительный раздел. Итоговая вариация, завершение развития формы и тематизма.

Помимо основной трёхфазной структуры цикла вариаций, весьма убедительными представляются проступающие в цикле признаки иных музыкальных форм:

– Особый исполнительский состав произведения без труда позволяет обнаружить в цикле вариаций форму второго плана – первую часть концертной формы. Налицо присутствие в вариациях типовых для концертной формы разделов – две экспозиции, излагающие тождественный материал (тема вариаций, вариация № 3), развивающий (разработочный) раздел, каденция (вариация № 7); заключительный раздел (вариация № 8) – реприза, Coda.

– Фригийский оборот, представленный в фоновом материале темы и неоднократно

встречающийся в вариациях, даёт основание увидеть в цикле строгих вариаций способ оstinатного варьирования неизменной басовой темы. Но если для типовых вариаций *basso ostinato* характерно в первую очередь темброво-фактурное и *гармоническое* развитие темы, то для строгих вариаций гармонические преобразования темы не всегда и не вполне уместны. Поэтому вполне возможно представить интенсивное жанровое развитие темы вариаций в данном цикле как основной и необычный для барочной вариационной формы метод варьирования.

Ключевой момент воплощения вариационного принципа – в своеобразной жанрово-временной ретроспективе музыкального материала (из XX века в XVII век). Драматургическую основу цикла составляет движение от бытовых, популярных жанров XX века (песня, марш) через классико-романтические жанры (скерцо, романс, ноктюрн) к профессиональным жанрам барочной музыки (хорал, фантазия, тема фуги). Представлены в вариационном цикле Б. Дварионаса и традиции строгих вариаций, основанных на радикальной жанровой трансформации. Художественно-стилевая ретроспектива, тесная взаимосвязь композиционных особенностей произведения с формами И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и в особенности Л. Бетховена – главная отличительная особенность сочинения. Но в произведении Дварионаса воплотилось и характерное явление XX века – связь барочной музыки с современностью: тема и ряд вариаций содержат «ассоциацию» с темой фуги *g moll* И. С. Баха (мотивы *e-f, a-gis*). Цитирование барочных тем, применение в художественной практике музыкальных тем-монограмм приобретают огромное значение в композиторской технике XX века. Одним из нетиповых явлений в решении данной вариационной формы является вариантный тип преобразования в строгих вариациях тематического материала, выдержанного в европейском, а не народнопесенном стиле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бершадская Т. С. Вариации // Музыкальная форма. Глава 7 / под ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974. С. 172–197.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Бокщанина Е. А. История музыки народов СССР. 2-е изд. М.: Музыка, 1978. 429 с.
5. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. М.: Владос, 2004. 175 с.
6. Иванова Л. П. Программа-конспект курса анализа музыкальной формы для фортепианного факультета консерватории. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римско-Корсакова, 2003. 32 с.
7. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 466 с.
8. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 30 с.
9. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 149 с.
10. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 378с.
11. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
12. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
13. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. М.: Музыка, 1962. 207 с.
14. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. М.: Московская консерватория, 2012. 563 с.
15. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1972. 243 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Bershadskaya T. S. *Variatsii* [Variations]. *Muzikal'naya forma. Glava 7* [Musical Form. Chapter 7]. Ed. Yu. N. Tyulin. Moscow: Muzyka Press, 1974, pp. 172–197.
3. Bobrovsky V. P. *Funktsional'nye osnovy muzikal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978.
4. Bokshchanina E. A. *Istoriya muzyki narodov SSSR* [History of Music of the Peoples of the USSR]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka Press, 1978. 429 p.
5. Grigoryeva G. V. *Muzikal'nye formy 20 veka* [20th Century Musical Forms]. Moscow: Vlados, 2004. 175 p.
6. Ivanova L. P. *Programma-konspekt kursa analiza muzikal'noy formy dlya fortepiannogo fakul'teta konservatorii* [Program-Abstract of the Course of Analysis of Musical Form for the Piano Department of the Conservatory]. St. Petersburg: St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, 2003. 32 p.
7. Mazel' L. A. *Stroenie muzikal'nykh proizvedeniy* [The Structure of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 466 p.
8. Ponomarev S. V. *K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzikal'nom proizvedenii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Concerning the Issue of the Interconnection of Timbre and Form in a Musical Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 30 p.
9. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzikal'noy forme* [Variation Processes in Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 149 p.
10. Popov V. S. *Chelovecheskiy golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Human Voice of the Bassoon. The Instrument and its History, Issues of Pedagogics and Performance: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 378 p.
11. Ruchyevskaya E. A. *Klassicheskaya muzikal'naya forma* [Classical Musical Form]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1998. 268 p.
12. Ruchyevskaya E. A. *Funktsii muzikal'noy temy* [Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 158 p.
13. Tyulin Yu. N. *Stroenie muzikal'noy rechi* [The Structure of Musical Speech]. M.: Muzyka, 1962. 207 p.
14. Kholopov Yu. N. *Muzikal'nye formy klassicheskoy traditsii* [Musical Forms of the Classical Tradition]. Moscow: Moscow Conservatory, 2012. 563 p.
15. Tsukkerman V. A. *Analiz muzikal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Compositions. The Variation Form]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka Press, 1987. 243 p.

О некоторых особенностях жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций на примере «Темы с вариациями» для фагота и фортепиано Б. Дварионаса

Статья направлена на выявление особенностей жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций в музыке XX века. На примере Темы с вариациями для фагота с фортепиано (1946) литовского композитора Балиса Дварионаса показано, что одной из главных нормативных особенностей формообразования в цикле вариаций является способ тематического преобразования. Привычное для строгих вариаций орнаментальное и фактурно-регистровое переизложение темы уступает место насыщенному жанрово-стилевому развитию музыкального материала. В интенсивности жанровых метаморфоз обнаруживается сходство с отдельными циклами строгих вариаций Л. ван Бетховена.

Цель подробного рассмотрения вариаций – раскрыть равноправие жанровых и мелодико-фактурных способов варьирования в строгих вариациях, в противовес общепринятой концепции о господстве жанрового варьирования в свободных вариациях. Отдельное внимание авторов направлено на анализ синтаксической основы музыкальной темы вариаций, поскольку элементы темы являются тематической основой рельефного и фонового материала каждой вариации. Внутри цикла вариаций прослеживаются и признаки иных музыкальных форм.

Авторы стремятся прочертить жанрово-временную ретроспективу из XX в XVII век, отмечая процесс демократизации музыкального искусства, объединение бытовых и профессиональных жанров.

Ключевые слова: Балис Дварионас, литовские композиторы, строгие вариации в музыке XX века

Concerning Certain Peculiarities of the Variation of Genre and Style in the Cycle of Strict Variations on the Example of the “Theme and Variations” by Balis Dvarionas

The article is aimed at revealing the peculiarities of variation of style and genre in the cycle of strict variations in 20th century music. On the example of the Theme and Variations for bassoon and piano (1946) by Lithuanian composer Balis Dvarionas, it is shown that one of the chief normative peculiarities of form-generation in the cycle of variations is the means of thematic transformation. The ornamental and textural-registral re-exposition of the main theme customary for strict variations makes way for a saturating development of the musical material, based on genre and style. One can discern in the intensity of the genre-related metamorphoses a resemblance to certain cycles of strict variation by Ludwig van Beethoven.

The aim of the detailed examination of variations is to disclose the mutuality of the genre-related and the melodic-textural means of varying in strict variations, in contrast to the established conception of the predominance of genre-related varying in free variations. The attention of the two authors of this article is separately focused on the analysis of the syntactic foundation of the musical theme in the genre of variations, since separate elements of the theme present the thematic foundation for the relief and background material of each variation. Within the variation cycle one can also trace features of other musical forms.

The authors make the attempt to trace the genre-temporal retrospective from the 20th to the 17th century, highlighting the process of democratization of the art of music, the unification of vernacular and professional genres.

Keywords: Balis Dvarionas, Lithuanian composers, strict variations in 20th century music

Иванова Екатерина Владимировна

ORCID ID: 0000-0001-5047-646X

преподаватель теоретических дисциплин

E-mail: eka-yr@list.ru

Харин Максим Алексеевич

ORCID ID: 0000-0001-9792-8988

кандидат технических наук,

студент отделения духовых

и ударных инструментов

E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com

Ярославское музыкальное училище

(колледж) им. Л. В. Собинова

Ярославль 150000, Российская Федерация

Ekaterina V. Ivanova

ORCID ID: 0000-0001-5047-646X

Teacher of music theory disciplines

E-mail: eka-yr@list.ru

Maksim A. Kharin

ORCID ID: 0000-0001-9792-8988

Candidate of Technical Sciences

Student at the Department for Wind

and Percussion Instruments

E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com

Yaroslavl'ske muzykal'noe uchilishche

(kolledzh) im. L. V. Sobinova

Yaroslavl L. V. Sobinov Music College

Yaroslavl 150000, Russian Federation