

## Содержание:

Image not found or type unknown



## Введение

Вариационная форма, или вариации, тема с вариациями, вариационный цикл, — музыкальная форма, состоящая из темы и её нескольких (не менее двух) изменённых воспроизведений (вариаций). Это одна из старейших музыкальных форм (известна с XIII века).

Следует различать вариационную форму и вариационность как принцип. Последний имеет неограниченный спектр применения (варьироваться могут мотив, фраза, предложение в периоде и т. д., вплоть до варьированной репризы в сонатной форме). Однако однократное применение принципа варьирования не создаёт на его основе форму. Вариационная форма возникает только при систематическом применении этого принципа, поэтому для её создания необходимо не менее 2 вариаций.

Тема вариаций может быть оригинальной (написанной самим композитором) или заимствованной.

Вариации могут наполняться совершенно разным содержанием: от очень простого до глубокого и философского (Бетховен. Ариетта из Сонаты № 32 для фортепиано).

## Классификация

Вариации принято классифицировать по четырём параметрам:

1. По тому, затрагивает ли процесс варьирования тему или только сопровождающие голоса выделяют:

- Прямые вариации
- Косвенные вариации

## 2. По степени изменения:

- Строгие (в вариациях сохраняются тональность, гармонический план и форма темы)
- Свободные (широкий диапазон изменений, в том числе гармонии, формы, жанрового облика и т. д.; связи с темой порой условны: каждая вариация может достигать самостоятельности как пьеса с индивидуальным содержанием)

## 3. По тому, какой метод варьирования преобладает:

- Полифонические
- Гармонические
- Фактурные
- Тембровые
- Фигурационные
- Жанрово-характерные

## 4. По количеству тем в вариациях:

- Однотемные
- Двойные (двухтемные)
- Тройные (трехтемные)

В процессе развития этой формы укрепились несколько основных типов вариаций с относительно стабильной комбинацией указанных признаков. Это: вариации на выдержанную мелодию, вариации на *basso ostinato*, фигурационные вариации и жанрово-характерные вариации. Эти типы существовали параллельно (по крайней мере с XVII века), но в разные эпохи какие-то из них были более востребованы. Так, композиторы эпохи барокко чаще обращались к вариациям на *basso ostinato*, венские классики — к фигурационным, композиторы-романтики — к жанрово-характерным. В музыке XX века все эти типы сочетаются, появляются новые, когда в качестве темы может выступать отдельный аккорд, интервал и даже отдельный звук.

Кроме того, существуют несколько специфических типов вариаций, которые встречаются реже: это вариационная кантата (см. Кантата) эпохи барокко и вариации с темой в конце (появившиеся на исходе XIX века).

Определенным родством с вариационной формой обладают куплетно-вариационная и куплетно-вариантная форма (см. Куплетные формы). Близка вариациям также хоральная обработка XVIII века.

Важно отметить, что во многих произведениях применяются разные типы варьирования. Например, начальная группа вариаций может быть вариациями на выдержанную мелодию, далее — цепь фигурационных вариаций.

## **Вариации на *basso ostinato***

Вариации на *basso ostinato* (ит. *ostinato* — упорный), или на остинатный бас, выросшие из вариаций XVI в., достигли расцвета в эпоху барокко (XVII — перв. пол XVIII в.) и были возрождены в XX в. В эпоху барокко их существование было связано с культивированием баса — практика *basso continuo*, учение о генерал-басе, также — с полифоническим мышлением, из-за чего их называют еще и полифоническими вариациями.

Новое развитие этой формы в XX в. было вызвано полифонической тенденцией и условиями полимелодизма. Вариации на остинатный бас были сопряжены с жанрами пассакалии и чаконны, в этот период мало отличавшимися друг от друга.

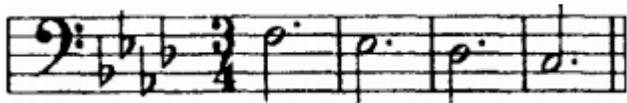
Чаконна — более камерная, с большим участием в развитии гармонической последовательности.

Пассакалия от исп. *passacalle* — ходить по улицам, к данному времени стала медленной пьесой с 4-8 тактовой темой, как и чаконна (первоначально исп. народный танец).

В XVII—XVIII вв. они обладали величественным, мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером 3/4 (в чаконе — акцентсинкопа на 2-й доле), психологически глубоким характером — и это привлекало к ним внимание как в XIX в. (Брамс), так и в XX в. (Хиндемит, Шостакович). Басы этих форм были кристаллизованы настолько, что к ним еще в XVI—XVII вв. применялся термин «тема», как к темам фуг. Это были, прежде всего, гаммообразные последования от I к V ступени — нисходящие, восходящие, диатонические или хроматические (то

есть, с применением «жестковатого хода», *rassus-duriusculus*), с кадансом на V или I ступени:

И. Пахельбель. Чакона f-moll





г) П. Хиндемит. Введение Марии во храм. Пассакалия



д) Д. Шостакович. 8 симфония, IV ч.



В опере в зависимости от сюжетного момента встречались и мажорные пассакалии — как Триумфальный

танец С-dur в «Дидоне и Энее» Перселла.

Г. Перселл. Дидона и Эней. Триумфальный танец



Форма вариаций на оstinатный бас основывалась и на гармоническом и на полифоническом принципах развития Величайшими по гармонической выразительности образцами таких форм стали «Crucifixus» e-moll из Мессы h-moll Баха (переработка 1-го хора из его 12-й кантаты, плач Дидоны g-moll Перселла с применением канона между скрипкой и виолончелью на фоне гармонии-остинато у ф -п., построена III Трио Шостаковича.

Для формы бассо-остинатных вариаций примечательно правило в середине вариаций переносить тему в сопрано в Пассакалии c-moll и Чаконе d-moll Баха, в упомянутом Триумфальном танце Перселла, в пассакалии «Введение Марии во храм» из «Жизни Марии» Хиндемита, в Пассакалии из 1 скрипичного концерта Шостаковича и т. д.

По отношению к вариациям на остинатный бас неоднозначен вопрос о количестве тем\* в ходе варьирования наряду с основной, басовой темой могут появляться и другие. Например, в Чаконе c-moll Букстехуде в моменты исчезновения басовой темы дважды появляется иная — вариант нисходящего хода. В Чаконе d-moll Баха число тем — не менее 4-х. Фактура вариаций XVII-XVIII вв. украшается выразительными музыкально-риторическими фигурами и другими семантическими оборотами.

Например, в Пассакалии g-moll Генделя из 7-клавирной сюиты теме придан торжественный характер французской увертюры при помощи пунктирного ритма верхних голосов (соответственно взят 4-дольный размер вместо 3-дольного). В развитии выделяется вариация с «тиратированием», потоком героических нисходящих тират (это тираты perfecta — в пределах октавы). В органной Пассакалии c-moll Баха музыкально-риторические фигуры могут быть прочтены как определенная эмблематика — крестного пути и вознесения Христа, в соответствии с гл. 26-28 Евангелия по Матфею — почти как в «Страстях по Матфею» Баха.

Сама тема заимствована из Трио-пассакалии g-moll для органа Резона, но продлена Бахом с глубоким регистровым опусканием линии, символизирующим смерть, и с введением острого хроматического интервала ум. 4 (es-h), символизирующего страдание:

а) А. Резон. Трио-пассакалия g-moll



б) И.С. Бах. Пассакалия c-moll



По форме Пассакалия c-moll представляет собой тему и 21 вариацию (сакральное число 7, умноженное на сакральное число 3), где 21-я вар. является фугой на 2 темы с совместной экспозицией. В группе 11-15 вариаций басовая тема переносится в сопрано, придавая форме крупную трехчастность.

Уже 1-я вар., с приемом неправильного разрешения синкопированных диссонансов (катахреза) и паузамивздохами (суспирация) с огромной силой баховской экспрессии выражает и изображает крестные страдания:

И.С. Бах. Пассакалия c-moll



Вся 9-я вар. заполняется имитациями, напоминающими будущий хор из «Страстей по Матфею» со словами «Не я ли?» (предам Тебя):

И.С. Бах. Пассакалия c-moll



В серединной группе вариаций, когда тема поднимается в верхний регистр (сравнимые слова из Евангелия — «И воспевши пошли на гору Елеонскую»), в освобожденном басу трижды звучит фигурированный катасис — символ грехопадения Петра («трижды отречешься от Меня»):

И.С. Бах. Пассакалия c-moll



Сгущенные хроматизмы и диссонансы 16 вар. и патетическое колорирование органа отвечают словам «душа Моя скорбит смертельно». В 18-вар. паузы

появляются в самой теме (трезис, как бы передающий тяжелое, прерывающееся дыхание — см. Пример 89 е). Наконец, достигается высшая регистровая точка (с 3) с октавным срывом вниз («возопив громким голосом, испустил дух», Пример - а), после которого наступает момент мягкого «вращения» голосов, умножающихся по количеству (фигура *circulatio* — «и взяв Тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею», одновременно символизация «святости», см. Примеры б, в):

а) И.С. Бах. Пассакалия с-moll

б)



в)



Две темы заключительной фуги — контрапункт темы пассакалии, заимствованной у Резона, и «мотивов страдания» с ум. 4, дописанных Бахом. В репризе фуги музыкальную ткань прочерчивает огромный анабасис, с активным восходящим «ходом» на pedalной клавиатуре («одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору», одновременно — символ вознесения Христа):

И.С. Бах. Пассакалия с-moll



На вершине восхождения голосов музыкальной ткани движение останавливается на величественной генеральной паузе (фигура «апоσιопеса» — «и увидевши Его, поклонились Ему, а иные усомнились»). Последние такты Пассакалии — ликующий C-dur, с охватом крайних регистров и пышным колорированием во всех голосах («дана Мне всякая власть на небе и на земле... Я с вами во все дни до скончания века. Аминь»). Эмблематическое мышление Баха усиливает мощь его чисто музыкального языка, превращая форму вариаций на basso ostinato в органные Пассионы.

Чакона d-moll Баха из 2-й партиты для скрипки соло — масштабное произведение великого мастера барокко, в дальнейшем ставшее созвучным и суровой героике Бетховена, и романтическому пафосу Брамса, и интеллектуальному напряжению Шостаковича. Эмоциональным открытием стало уже «взрывное» начало — синкопы на 2-й доле такта. Другое эмоциональное открытие составило преодоление одноаффектности, благодаря

созданию мажорной середины. Широта композиции была обусловлена также ее многотемностью: 4 оstinатные темы с вариантами, местные вариационные дубли. Количество вариаций при понимании темы как 8-такта составляет 32, как 4-такта — 64 (включая проведение темы), максимальное для вариационной формы вообще. При этом все вариации динамично сплочены вторгающимися кадансами и содержат большие неустойчивые участки на органном пункте D (от т. 160 и Т.229). В ритмике преобладает движение 16-ми и 32-ми (половинные в Т.89 и сл. полагается заполнять быстрым арпеджио).

4 темы «Чаконны» с их вариантами таковы:

И.С. Бах. Чакона d-moll

Главная, 1-я тема — более индивидуальна, темы 2-я, 3-я, 4-я суть разновидности тетрахорда: диатонический, хроматический, нисходящий, восходящий; многие темы растворены в фигурациях.

Композиция Чаконы d-moll требует использования понятий «субтема» и «субвариации».

## Субтема, Субвариация

**Субтема** — местная тема для вариаций, здесь это — тема Ia, открывающая группу мажорных вариаций.

**Субвариация** — вариация на вариацию, местный «дубль».

Например:

И.С. Бах. Чакона d-moll

a)



б)



Все приемы фигурирования тем относятся к области диминуирования, в буквальном смысле уменьшения длительностей. Однако встречается и способ укрупнения длительностей, который называют редуцированием, редукцией, например:

И.С. Бах. Чакона d-moll



Благодаря субтеме, вариации организуются в крупную трехчастность АВА — 16:10:6 вариаций 8-тактной темы, или 33:19:12 проведений 4-тактной темы. Крайние разделы содержат свою трехчастность а b а, благодаря обрамлению их первоначальным, аккордовым звучанием темы. Свойственное форме перенесение темы в верхний голос происходит в т. 114 и сл., для чего берется нисходящая хроматическая 2-я тема. Каждый из трех крупных разделов в целом подчинен логике последовательного диминуирования. Особенностью баховской «психологии формы» является отсутствие центральной мелодической точки-кульминации (противоположность норме XIX в.). Огромное плато Чаконы d-moll содержит много насыщенных звуковых «террас», среди которых гармонической неустойчивостью выделяются две «террасы» с органным пунктом D (от т. 160 и 223), разрешающиеся в гармоническую устойчивость заключительного проведения аккордовой темы.

В XIX в., где безраздельно царила мелодия, бассо-остинатные вариации возникают очень редко. Одним из гениальных исключений стало создание Брамсом финала 4

симфонии — на один из старинных басов, с восходящим движением от I к V ступени.

Возрождение вариаций на оstinатный бас в XX в. в условиях гипертрофированного полимелодизма преобразовало их внутреннюю организацию. К вариациям обратились многие композиторы. У Рegera, Танеева, Хиндемита, отчасти Шостаковича это было связано со стилистикой неоклассицизма, у Шенберга, Берга, Шнитке — с новыми композиционными идеями. Пьеса «Basso ostinato» для ф-п. Щедрина нарочито не имеет неизменной басовой темы. У Шостаковича усматривается тенденция к многотемности данной формы: в III ч. Трио — 2 темы, в III ч. 1 скрипичного концерта — 5. (Другие образцы бассо-остинатной формы у Шостаковича — IV ч. 8 симфонии, IV ч. 3 квартета, III ч. 6 квартета, Прелюдия gis-moll из 24 прелюдий и фуг). Шнитке в своей Пассакалии для оркестра число тем довел до 7-ми; используя развитую полифонию пластов, он воплотил идею не динамического развития, а наоборот, статического круговращения материала.

Одна из самых ярких и совершенных композиций на оstinатный бас — Пассакалия f-moll, III ч. 1 скрипичного концерта Шостаковича. Элементы барокко в ней — скорбно-торжественный характер, ритм сарабанды с остановкой на 2-й доле в 3-дольном такте, минорный лад, прием перенесения темы в верхний голос (ц.75). Черты XX в., с осознанностью в нем всех элементов как тематических, — четкая очерченность и сохранность всех 5-ти

тем, включая аккордовую последовательность, вовлечение их в строго выдержанный сложный контрапункт, широкая протяженность тем — не 4 тт., а 17 тт. (неквадратная структура), нарочитая выдержанность этой структуры, кроме того, — устремленность к динамической кульминации — к моменту, где тема баса переходит в верхний голос, с напряженным звучанием октав у скрипки, ц.75.

Форма этой Пассакалии Шостаковича представляет собой 10 проведений, из которых первые 9 — контрапунктические сочетания тем, строго по 17 тт., в f-moll, а 10-е — свободная вариация основной темы в Bdur в роли перехода к большой каденции скрипки соло перед финалом Концерта. Кульминационная вариация приходится на 7-е проведение, а с 8-го проведения начинается «тихая реприза» (ц.76, 77). Примечательно, что в проведениях 1-4-м даются четкие кадансы на T в конце, и лишь с 5-го введение полигармоний начинается

вуалировать грани формы. Но в проведениях 1-4-м осуществляется сложный полифонический замысел Шостаковича, мастерски объединяющий и эти вариации,

и всю форму, — контрапунктирование 5-ти ярких тем, по принципу постепенного их наслаения. Темы (ABCDE) таковы:

**А ц.69** — главная тема у струнных басов и литавр;

**ц.78** — свободная вариация главной темы у скрипки соло;

**В ц.68** — речитативно-фанфарная тема у валторн;

**ц.77** — та же тема у скрипки соло;

**С ц.70** — аккордово-хоральная тема у деревянных духовых;

**Д ц.71** — первая певучая тема у скрипки соло;

**Е ц.72** — вторая певучая тема у скрипки соло;

**ц.73, 75** — та же тема у струнных басов:

#### **Д. Шостакович. 1 скрипичный концерт. Пассакалия**

А)

Andante  
V-c, C-b, Timp  
69  
ff

V-no solo  
78  
pp

В)

Corni **69**

*ff*

V-no solo **77**

*ten.*

C)

C. ingl., Cl., Fg. **70**

*p*

D)

V-no solo **71**

>

E)

Пятитемная полифоническая форма вариаций на оstinatный бас (А), с применением сложного двойного и тройного контрапункта, выстраивается в следующую структуру из 10 разделов (своб. КП — свободный контрапункт):

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
щ. 69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
B	C	C D	C D	C E	C своб. КП	C E	C D	B C	

			E	своб. КП					
						Куль- мин.	Реприза		

10-е проведение одной лишь основной темы (А) без других тем компенсирует отсутствие такового в начале формы, из-за чего Пассакалия начинается прямо с 1 вариации и может быть отнесена к вариациям с темой в конце, но главная тема эта звучит не в басу.

## Заключение

Выходя за пределы basso ostinato, остинатность постепенно становится одним из важных принципов формообразования в музыке 19-20 вв.; она проявляется в области ритма, гармонии, мелодических попевок и прочих средств музыкальной выразительности. Благодаря остинатности можно создать атмосферу "застылости", "замерзлости", сосредоточения на одном настроении, погружения в раздумье и т. д. Basso ostinato может служить и средством нагнетания напряжения. Эти выразительные возможности basso ostinato использовались композиторами 19 в. (А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, А. Брукнер и др.), но особое значение приобрели в 20 в. (М. Равель, И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, Б. Бриттен, К. Орф и др.), в произведениях которых применяются остинатные формы самого разнообразного характера.

## **Список используемой литературы**

1. Способин И. Музыкальная форма. — Москва: Музыка, 1984.
2. Бобровский. Функциональные основы музыкальной формы
3. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. - СПб.: Издательство «Лань», 2001. - (Учебники для вузов. Специальная литература).
4. Фраёнов В. Музыкальная форма. Курс лекций. М., 2003. ISBN 5-89598-137-2