

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091



Полистилистика как фактор музыкального формообразования

Людмила Павловна Казанцева

*Астраханская государственная консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности формообразования, которые обуславливаются применением полистилистики как интонационно-стилевых взаимодействий в музыкальном произведении. Полистилистика направлена на усиление контраста. Вскрываются резервы музыкальных форм, генетически расположенных к контрасту, в том числе полистилевому: сюитного и сонатно-симфонического циклов, контрастно-составной формы, вариаций (опуса с коллективным авторством или собрания стилизаций), рондо и других рондальных форм. В сонатной форме благодатной почвой полистилистики стала каденция. Отзывчивыми на попытку соотнесения далёких стилей (нередко старинной музыки и современного авангарда) оказались даже не склонные к контрасту простая форма и период. Для нейтрализации центробежных сил полистилистики понадобился немалый арсенал средств объединения формы: тональный план, однократное или многократное репризирование, «форма второго плана», интонационная близость стилево дистанцированных тем, синтезирование тематизма, иерархичное структурирование. В статье проводится мысль о том, что полистилевое наполнение музыкальной формы призвано решать серьёзные художественные задачи.

Ключевые слова: полистилистика, стиль, музыкальная форма, заимствование, контраст

Для цитирования: Казанцева Л. П. Полистилистика как фактор музыкального формообразования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 71–91. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091

Musical Genre and Style

Original article

Polystilistics as a Factor of Musical Form-Generation

Liudmila P. Kazantseva

*Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Abstract. The article examines the particular features of form-generation that are stipulated by the application of polystilistics in the form of interactions of intonations and styles in a musical composition. Polystilistics is aimed at enhancing the contrasts. The reserves of musical forms genetically disposed towards contrast are disclosed, including contrast of style: the suite and sonata-symphonic cycles, the contrasting-composite form, as well as variations (a work composed collectively, or a compilation of stylizations), rondo and other rondo-based forms. In sonata form, the cadence provides fertile ground for polystilistics. Even the simple form and the parallel period, by themselves not inclined towards contrast, became responsive to the attempt of correlating different styles remote from each other (frequently, those of early and contemporary avant-garde music). An immense arsenal of means of unification of forms is needed for the neutralization of the centrifugal forces of polystilistics: the tonal plan, the single or manifold presentation of the recapitulation, the “form of the middleground,” the proximity of intonation between stylistically distanced themes, the synthesizing thematicism, and the hierarchical structuring. The article expresses the conviction that polystilistic permeation of musical form is called upon to solve serious artistic tasks.

Keywords: polystilistics, style, musical form, derivation, contrast

For citation: Kazantseva L. P. Polystilistics as a Factor of Musical Form-Generation. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 71–91. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091

Хорошо известно, что соединение в одном музыкальном опусе разных стилей — явление в композиторском творчестве отнюдь не единичное (экспериментальное или случайное), а достаточно распространённое. Неудивитель-

но поэтому, что музыкознание не обходит его вниманием: полистилистика интенсивно изучается, причём в разных аспектах. Так, в последние десятилетия она осмысливается как феномен культурологический, эстетический, исторический, технологи-

ческий, индивидуально-стилевой [1; 2]¹. Обсуждается связанная с ним терминология, выстраивается его типология² [3].

Думается, немало может сказать также взгляд на полистилистику как средство формообразующее. Между тем практика показывает, что, изучая музыкальное формообразование и анализируя конкретную музыкальную форму, исследователи, как правило, пытаются постичь логику структурирования и временного развёртывания формы. В этом случае учитываются и тематические процессы, и музыкальная драматургия. Однако те особенности формообразования, которые обуславливаются применением полистилистики, обычно остаются за рамками внимания³. В данной связи в настоящей статье предпринимается попытка очер-

тить рассматриваемый феномен в целом и изучить некоторые частности, проявляющиеся в тех или иных формообразующих моделях.

Первая трудность на этом пути — многозначность ключевой терминологии. Во избежание терминологической размытости обозначим исходные послышки. Е. Назайкинский отмечал, что стиль — «...это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто её создает или воспроизводит...»⁴. Отвечая на вопрос о том, что это за качество, уточним: *стиль — это сопряжённость художественного содержания со средствами его воплощения*, то есть системное единство содержания и способов его «овеществления». Соответственно, *полистилистика — ин-*

¹ См. также: Акопян Л. О. Полистилистика // Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 425–426; Анохина С. В. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Краснодар, 2009. 165 с.; Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1987. 208 с.; Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2023. 189 с.; Пономарёв С. В. Полистилистика А. Шнитке в условиях инструментального театра // А. Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сб. ст. / ред.-сост. Е. И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 2017. С. 80–105; Румянцев С. Ю. Взаимодействие стилей как форма художественного обобщения в музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1979. 192 с.; Субботин И. А., Вишневская Л. А. Полистилистика в музыке саратовских композиторов: монография. Саратов: изд-во СГК, 2017. 252 с.; Чигарёва Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 431–450; Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Музыка, 1990. С. 327–331; Яськов К. Е. Метод полистилистики как системный объект: структура и элементы // Наука в современном мире: материалы V Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Г. Гребенщикова. М.: Спутник+, 2011. С. 55–59.

² См.: Холопов Ю. Н. Полистилистика // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 431; Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.; Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Казань: Изд-во Казанской гос. консерватории, 1991. 36 с.; Казанцева Л. П. Стилистическое обновление классических форм в современной музыке / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 1991. 31 с.; Dixon G. Polystylism as Dialogue: Interpreting Schnittke through Bakhtin // Schnittke Studies / Ed. by Gavin Dixon. NY: Routledge, 2017, pp. 73–99.

³ Насколько известно, единственная попытка постановки такого вопроса была предпринята в издании: Казанцева Л. П. Стилистическое обновление классических форм...

⁴ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 17.

тонационно-стилевые взаимодействия в музыкальном произведении⁵.

Другое обстоятельство, требующее оговорки, — ограничение обширной области музыкального формообразования лишь типовыми композициями. Индивидуальные и даже уникальные трансформации этих типов, предлагаемые композиторской практикой (особенно щедро — современной), остаются при этом за рамками нашего внимания.

Рассматривая полистилистику как феномен формообразования, нельзя сразу же не отметить, что некоторые музыкальные формы включают в себя её естественные предпосылки. Почвой для неё оказывается контраст, на котором впоследствии и будет сосредоточено внимание. Как драматургический принцип, возведённый в ранг структурообразующего, контраст и определил логику, например, циклических форм. Издавна авторы практиковали объединение разнородных пьес в *сюиту*. Помимо калейдоскопа метров, ритмических формул, темпов, жанров, убедительным поводом подобной целостности служила также панорама стилей, весьма любимая композиторами XIX века. Так, у Карла Черни в «Музыкальном декамероне» ор. 175 (1829) соединились Экспромт на русскую тему, Полонез, Вариации на экосез Бетховена.

Фортепианным пьесам под опусами 181–192 Черни дал общее название «Двенадцать больших блестящих и характерных национальных рондо» (1832). Здесь объединились рондо немецкое, английское, цыганское, испанское, французское, венгерское, итальянское, польское и другие, а также — как опус 189 — русское.

В фортепианном цикле «Увеселение молодых любителей, маленькие и блестящие развлечения в виде рондо и вариаций для фортепиано» ор. 825 (1853) под номером 7 он поместил «Русский гимн» — почти рядом с «Венецианским карнавалом».

Разумеется, в названных проектах пьесы довольно автономны, а образуемое ими целое — достаточно спорно. Однако интерес к разным культурам спрессовывается и до вполне убедительной концепции произведения, охватывающего разностилевые пласты. Это произошло, например, в «Десяти варьированных темах для фортепиано с сопровождением флейты или скрипки» ор. 107 Людвига ван Бетховена, где чередуются тирольские, шотландские и русские мелодии. В «Песнях разных народов» WoO 158 он счёл возможным сформировать ещё более многоэлементное многонациональное целое, составленное из датской, немецкой, тирольских, польской, португальской и других песен, включив туда четыре русские: № 13 «Во лесочке комарочков много уродилось», № 14 «Ах, реченьки, реченьки», № 15 «Как пошли наши подружки» и № 16 *Schöne Minka* («Їхав козак за Дунай»), позиционировавшаяся в Европе как русская.

Подобные проекты были привлекательны и позже. В энциклопедическом по размаху опусе «Сто народных песен всех национальностей» для голоса и фортепиано (опубл. в 1911 году) английского композитора, дирижёра и педагога Гренвилла Бантока (1868–1946) на английском языке звучат песни многих народов Европы, Азии, Америки, Африки, среди которых шесть русских («Во поле туман затума-

⁵ Подробнее об этом см. в параграфе «Содержание музыкального произведения и стиль» главы 2 в кн.: Казанцева Л. П. Музыкальное содержание... С. 147–171.

нился», «Заплетися плетень» и пр.). Выдающемуся итальянскому композитору Лучано Берлио в «Народных песнях» для голоса и оркестра (1964) сюита помогла каталогизировать фольклорные мелодии народов мира. Стоит вспомнить и о столь серьёзной антологии народной и профессиональной музыки, рассчитанной на обучающегося музыке ребёнка, как фортепианный «Микрокосмос» (1926–1937) основательно исследовавшего фольклор разных народов Белы Бартока, где едва не соседствуют пьесы № 74 «Венгерская песня», № 90 «В русском стиле», № 113 «Болгарские ритмы 1» и № 115 «Болгарские ритмы 2».

Наши современники продлили и обновили эту тенденцию, подчиняя её другим творческим замыслам. Так, задумки Николая Сидельникова, Сергея Слонимского, Эдисона Денисова, Григория Корчмара укладываются в русло, проложенное предшественниками, но преобразуют полистилевую идею, указывая уже не на крупные национальные, а на персональные композиторские стили или стили художественных направлений. В «Романтической симфонии-дивертисменте в четырёх портретах» для оркестра (1964) Сидельников эскизно набрасывает абрисы Вивальди, Равеля, Берга и Стравинского, стремясь воссоздать дух, атмосферу их музыки. В фортепианной сюите в форме вариаций Слонимского «Три грации» по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо (1964) названные композитором эталоны красоты нашли свои аналоги в музыкальных стилях, соответственно, неоклассицизма, импрессионизма, авангарда. Благодаря аллюзиям и цитированиям в каждом из пяти «Силуэтов» для флейты, двух роялей и ударных Денисова узнаются «очертания» той или иной героини: Донны Анны (Моцарта), Людмилы (Глинки), Лизы

(Чайковского), Лорелеи (Листа), Марии (Берга). Показательно, что в «Силуэтах» полистилистика эффективна не только на уровне цикла как отношение между частями, но и внутри частей. Корчмар попытался объединить фортепианные пьесы, в каждой из которых содержатся намёки на два-три композиторских стиля: *Preludio* (Д. Шостаковичу, Г. Эйслеру), *Intermezzo* (И. Брамсу, Р. Шуману), *Gavotto* (Й. Гайдну, Ф. Шуберту, Б. Бартоку), *Capriccio* (А. Бергу, А. Шёнбергу, А. Веберну). Художественная необходимость в стилевых сгущениях продекларирована здесь общим заголовком цикла: «Анаграммы. Четыре посвящения» (1980).

Руке большого мастера — Родиона Щедрина — принадлежит фортепианная «Тетрадь для юношества» (1981). Им, как и Бартоком, движет желание ознакомить юного музыканта с языком музыки («Терции», «Обращение аккорда»), её жанрами («Знаменный распев», «Величальная», «Деревенская плакальщица», «Русские трезвоны», «Петровский кант», «Фанфары»), стилями и техниками (стилистика оперной увертюры в пьесе «Играем оперу Россини», додекафония пьесы «Двенадцать нот»). Задача объединения цикла поручена начальной и заключительной пьесам этюдной жанровости, указывающим на педагогическую направленность всего многочастного целого.

В отличие от антологии Щедрина, литовский композитор Бронюс Вайдутис Кутавичюс в семичастной сюите «От мадригала до алеаторики» для скрипки и фортепиано (1971) реконструирует историю музыки. Её вехи представляют собою жанрово-стилевые «слепки» эпох, следующих в хронологическом порядке: «Мадригал», «Барочные стилистические вариации», «Классическое рондо», «Романтическая прелюдия», «Импрессио-

нистическая мелодия», «Додекафонная пьеса». Венчает цикл алеаторическая композиция.

Казалось бы, концепция «путешествия во времени» оформлена почти столь же свободно, сколь и упомянутая ранее подборка: звенья цепи допускают бóльшую или меньшую детализацию (разве в странствовании по истории невозможны дополнительные остановки, например, на станции «Джазовая импровизация»?) или иную глубину исторического видения, которая могла бы увести и в царство сурового грегорианского хора, и в далёкую античность, и в древнюю культуру Востока. Тем не менее потенциальная бесконечность гасится жёсткой организующей закономерностью: вместо принципа свободной игры здесь срабатывает принцип стрелы времени. Тем самым временной вектор, рвущийся из прошлого в будущее, минимизирует непредсказуемость цикла.

Разумеется, сопоставление стилей в многочастном цикле довольно проблематично и с точки зрения целостности, и с точки зрения завершенности произведения. Между тем автор, уподобляясь лощману на сложном участке фарватера, всё же преодолевает «подводные рифы» сюиты со множественностью составных элементов и тенденцией к бесконечности. Впрочем, музыкантам известно, что гораздо больше центростремительных энергий, нежели сюита, несёт *цикл сонатно-симфонический*. Эти энергии получают там мощную подпитку в функциональной дифференциации частей. Такой особенностью цикла воспользовался французский композитор Морис Равель. В его трёхчаст-

ной Сонате для скрипки и фортепиано № 2 (1923–1927) событием стиливого характера становится средняя часть с красноречивым названием «Блюз», хотя оно не разрушает целостности цикла, стабильными стиливыми опорами которого служат выполненные по другому стиливому лекалу крайние части. Похожая конструктивно-полистилевая концепция выстроена в фортепианной сонате № 5 op. 56 (1973) петербургского мастера Бориса Тищенко: помещённая между второй и третьей частями Интерлюдия временно переключает слушателя из авангардного звучания произведения в стиливо размытые арпеджирования, словно позаимствованные из инструментальных этюдов или фантазий XIX века.

В рамках цикла композиторская практика «нащупала» ещё один функциональный механизм цемента формы — альтернативный. Два структурных компонента невольно порождают их сравнение и эффект взаимодополнения. Фортепианный цикл Николая Каретникова «Две пьесы» op. 25 (1973) предлагает сопоставление путей эволюции музыкального авангарда конца 60-х — начала 70-х годов прошлого века: серийности и сонорности. Итальянский композитор А. Коррадини в своих «Двух пьесах» для фортепиано таким же образом попытался сочетать модально-гармонический «Аккордовый этюд» и экзотический «Спиричуэл».

Этот принцип хорошо зарекомендовал себя в двухчастных композициях, составляющие которых складываются в своего рода жанровую дихотомию⁶.

⁶ Ещё в давние времена контрастные пары «медленно — быстро» составлялись из танцев пассамеццо и сальтарелла в Италии, павана и гальярда во Франции, *Vortanz* и *Nachtanz* в Германии. Эту же традицию сохраняют «прелюдия и fuga», «Камаринская» М. Глинки, «Казачок» А. Даргомыжского, «Русская и трепак» А. Рубинштейна, венгерские рапсодии Ф. Листа.

Позже она переросла в дихотомию стилевую. Таковы написанные в 1918 году итальянским композитором Альфредо Казеллой «Два контраста» для фортепиано op. 31. В первой пьесе цикла — «Грациозо (Дань почтения Шопену)» — легко узнаются шопеновские интонации. Изначально (доконтекстно) они трансформированы: если мелодически, структурно (двухтактовая периодичность), фактурно и функционально-гармонически они вполне «достоверно» шопеновские (напрашиваются ассоциации с прелюдией op. 28 № 7 *A dur* и мазурками польского романтика), то аккордово-гармоническая диссонантность сразу выдаёт вторичное происхождение материала (пример № 1).

Пример № 1

А. Казелла. «Грациозо
(Дань почтения Шопену)», т. 1–4

Example No. 1

Alfredo Casella. *Grazioso*
(*Tribute to Chopin*), mm. 1–4



Принцип неполной интонационной эквивалентности прототипу, воспроизведения оригинала с сознательным привнесением интонационных примет современности, именуемый ассимиляцией, позволяет передать новое слышание, новое ощущение известной музыки. Воссоздано оно и в пьесе Казеллы: мягко оплетающие *quasi*-шопеновскую тему диссонансы, в которые любовно вслушивается автор, придают ей изысканность, пикантность, утончённость.

Этим, однако, не исчерпывается семантика темы — она корректируется контек-

стом всего цикла. Так, следующая пьеса, «Антиграциозо», — образный антипод по отношению к первой. Остро-гротесково осмыслены здесь хроматика с нарочито жёсткими диссонантными созвучиями, структурное непостоянство, мобильность фактуры, метроритма, динамики, регистра, а также — штрих *staccato* (пример № 2).

Пример № 2

А. Казелла. «Антиграциозо», т. 1–7

Example No. 2

Alfredo Casella. *Antigrizioso*, mm. 1–7



Утончённо-импрессионистическая, тонко нюансированная ткань первой пьесы и взвинченно-экспрессионистический звуковой поток второй неизбежно сравниваются и порождают новые, собственно циклические, интегральные смыслы. В контексте целого первая пьеса переоценивается как образ идеализированный, старательно приукрашенный и лелеемый, вторая — как беспощадная brutальная реальность жизни, где нет места ничему хрупкому, эфирному, опозитизированному.

Задавая полистилистикой высокий градус контрастности, композиторы не забывают о ещё одном способе укрепления единства в цикле — ослаблении цезур между частями. Перетекание одной части в другую снижает уровень самостоятельности крупных структурных

единиц, приводя к образованию *контрастно-составной формы*. О таковой приходится говорить в четырнадцатичастной фортепианной сюите «Ночь» ор. 15 (1919) Пауля Хиндемита. Если границы начальных частей здесь оформлены вполне традиционно, то усиливающийся до полижанровости и полистилистики контраст заключительных пьес — № 10 «В духе медленного менуэта», № 11 *Prestissimo* (скерцино), № 12 «Кошмарный сон. Риголетто» (по бравурной теме бала в *Es-dur*, открывающего одноименную оперу Верди), № 13 «Фокстрот», № 14 «Финал (Двойная fuga с совместной экспозицией)» — вызывает естественную потребность в противодействии, стирании таких границ непосредственным перетеканием одной пьесы в другую. Так создаётся яркий музыкальный образ потока мучительных сумбурных ночных видений.

Широчайшее поле для формирования полистилевых комплексов представляет *вариационная композиция*. Нужно признать, что сама по себе она содержит стойкий полистилевой ген, о котором свидетельствует традиция обращения к заимствованной теме как импульсу вариационного преобразования. Неудивительно поэтому особое внимание к этой форме композиторов, ценящих возможность соединения в произведении различных стилевых моделей.

Эффект стилевого «многоголосия» естествен в коллективном опусе. В сочинении, написанном содружеством музыкантов, полистилистика, как кажется, неизбежна. Тем не менее она не обязательна. Упомянем в этой связи «Гексамерон» (1837) — «Большие концертные вариации на Марш из оперы Винченцо Беллини “Пуритане”» шести авторов

(Ф. Листа, С. Тальберга, И. П. Пиксиса, А. Герца, К. Черни, Ф. Шопена). В этом опусе царит концертно-виртуозное расцвечивание темы, близкое всем авторам; выделяется лишь самобытная, стихийная эмоция Листа.

Более интересны для нас «Парафразы» русских композиторов (1878–1879) на неизменную тему, взятую из польки Бородина и названную В. Стасовым «Тати-тати». А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи и А. Лядов озабочены вовсе не самопрезентацией — они принимают заданные темой «правила игры», направляя творческую энергию на достижение единого гармоничного целого. Однако эта стилевая концепция со временем изменилась. Сначала своё ярко выраженное стилевое «Я» привнёс в неё Лист, пришедший в восторг от опуса русских композиторов и присоединившийся к их коллективному сочинению в своей Прелюдии (1880). Затем проект пополнился остродиссонантной завершающей пьесой Н. Щербачёва «Пестроты. Небольшое дополнение к Парафразам» (1889). Пролонгированное соавторство всё больше и больше провоцировало собою стилевой плюрализм.

«Звёздный час» полистилистики в вариациях наступил в XX веке. Именно она позволила целому «хору» советских композиторов — Д. Кабалевскому, Э. Каппу, Ю. Левитину, Г. Свиридову, Р. Щедрину и А. Эшпаю — в фортепианных «Вариациях на тему Глинки» (1957) посвятить своё музыкальное приношение памяти корифея отечественной музыкальной классики, не размывая индивидуальные стилевые черты каждого участника проекта. В 1966 году подобными «Вариациями на тему Мясковского» 11 композиторов было

ознаменовано 100-летие Московской консерватории⁷.

Полистилевое множество в вариациях достижимо, однако, и иным способом — при помощи стилизаций. Плодотворной стала при этом, как и в сюите, идея «путешествия по стилям» — простая, несколько прямолинейная, но вместе с тем и не лишённая в условиях более цельной формы смелости. Любопытный образец стилевого варьирования оставил ныне малоизвестный немецкий композитор и дирижёр, приверженец юмора в музыке Зигфрид Окс (1858–1929). Незамысловатая немецкая фольклорная мелодия *Kommt ein Vogel geflogen* («Прилетела птица») «порхает» по стилям Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, И. Штрауса, Верди, Гуно и Вагнера (1878). Включая исходную тему в чуждые ей стилевые системы, демонстрируя на ней мастерски подобранные стилевые «оперения», композитор вступает в игру. Именно на игровом принципе и могла возникнуть его музыкальная шутка, где, как пишет автор в предисловии к изданию вариаций, «...мы старались в каждой вариации мотива передать дух композитора, обозначенного в заголовке каждого номера, как будто бы она была им самим написана». Следует отметить, что и в более поздние времена полистилевая вариационная конструкция чаще всего оборачивается шуткой (о чём обычно авторы до-

бросовестно уведомляют исполнителей и слушателей).

Нужно признать, что в полистилевом единстве силён комический потенциал. В этом позволяет убедиться следующее обстоятельство. В качестве тем такого варьирования композиторам полубились мелодии особого рода — такие, как австрийская народная песня XVII века *O du lieber Augustin* («Ах, мой милый Августин»), бравая американская песня *Yankee Doodle* («Янки-дурачок») с первоначальным юмористическим, а ныне патриотическим смыслом, популярнейшая приветственная песня *Happy Birthday to You*, ставший поистине культовым напев «В лесу родилась ёлочка». Всех их характеризуют простота мелодического рисунка, ритмики, структуры, а также неприхотливость, детская наивность, искренность, игривость. В их ряду трудно было бы себе представить, например, воплощающий «страх смерти и надежду на вечную жизнь» [4 с. 20] хорал *Es ist genug*, использованный Бахом в кантате № 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* («О Вечность, громовое слово») и многократно подвергавшийся варьированию, но всё же «моностилевому» — сосредоточенному, вдумчивому, философствующему.

Композиторы по достоинству оценили потенциал не только принципа игры или «путешествия» по стилям, но и запечатления посредством полистилистики антинормии «свое/чужое». В финальной части

⁷ Следует признать, что коллективные проекты создаются и как циклические опусы: части Сонаты *F-A-E* для скрипки и фортепиано (1853) написаны Р. Шуманом, И. Брамсом и А. Дитрихом. Особенно благоприятен для них жанр посвящения: Квартет *B-La-F* («Беляев») А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, А. Лядова (1886); «Посвящение Йозефу Гайдну» шести французских композиторов (1910), приуроченное к 100-летию со дня смерти венского классика, и шести британских композиторов в честь 250-летия со дня его рождения (1982); аналогичные «Посвящение Габриэлю Форе» (1922) и «Посвящение Альберу Русселю» (1929); «Волшебный дар синьора Луиджи» восьми московских композиторов памяти Л. Ноно (1991) и другие подобные опусы.

Второй сонаты для скрипки соло op. 31 № 2 (1924) Хиндемит цитирует известную песню Моцарта *Komm, lieber Mai* («Приди, любимый май»). Заимствование темы для вариаций — приём, как говорилось, не новый. Однако необычно постулируемое композитором отношение к ней.

С первой же вариации Хиндемит «отрекается» от её образа и интонационного комплекса, возвращаясь к ней лишь в заключительном кадансе своей пьесы. Отважно набрасывая на прекрасную мелодию вязкие хроматические ладовые «цепи», «растворяя» её в кружеве мелизмов, окуная её в диссонантное двух- и трёхголосие, Хиндемит не упускает из внимания структурные константы темы (её запевно-припевная простая двухчастная репризная форма строго выдерживается во всех пяти вариациях) и некоторые опорные тоны мелодии. Вот что фактически роднит тему и вариации. Если бы не жёсткие структурные рамки, в которых действует композитор, правомерно было бы говорить о свободной фантазии на тему Моцарта.

Как понимать замысел автора — очевидно, однозначно на этот вопрос ответить не удастся. Это и «портрет Хиндемита» («стилевой лик») в «старинной раме»; и точное указание на классицизм как творческий исток и эстетический эталон творчества современного мастера, проторяющего путь неоклассицизму; и декларация собственного *Я*, преодолевающего довлеющее «груза традиций».

«Своё» и «чужое» обозначены сразу же и в Двойных вариациях для скрипки и подвешенной тарелки (1979) уральского композитора Владимира Кобекина, но, в отличие от сочинения Хиндемита, теперь они представлены как две темы. Экспрессивные, то полные неистовства и негодования, то бессильно никнущие,

генетически фольклорные причитания, никак не укладывающиеся в традиционную мажоро-минорную ладовую систему, уступают место известной мелодии И. С. Баха, ставшей символом скорби — Арии альты № 47 *Erbarme dich, mein Gott* (покаяние Петра «Сжался надо мною, мой Господь») из «Страстей по Матфею».

Баховская тема контрастирует причитанию не только ясно выраженной тональностью, эпохальным и композиторским стилями — она к тому же как-то неуверенно нащупывается. Естественно и логично льющийся монолог-стенание здесь превращён в заторможенное «припоминание» темы-образа. Так рождается эффект чего-то, происходящего в пространственно-временном отдалении. Он усиливает антитезу внешнего развёртывания эмоции — и погружения в себя, переживаемого в настоящее мгновение, и уходящего в прошлое или даже в вечность («вечная скорбь»).

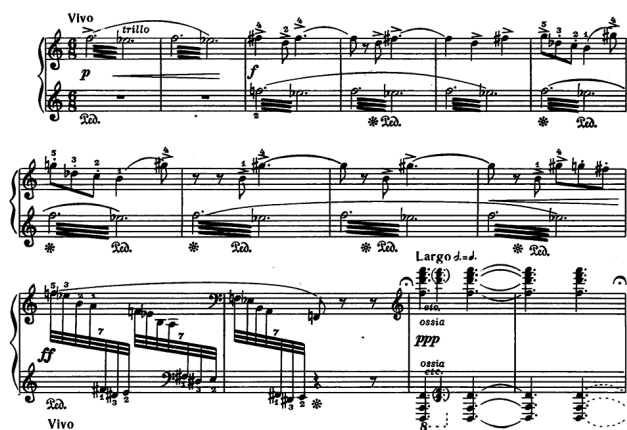
Хотя обе темы Вариаций черпают свою семантику из единого интонационного источника — ламентаций, их первые проведения ошеломляют грандиозной стилевой дистанцией между фольклорным и высоко профессиональным. Преодолеть её и призвано последующее варьирование, основательно меняющее сущности тем (например, окарикатуривание возвышенной баховской кантилены), обнаруживающее интонационные точки соприкосновения. Окончательное примирение наступает лишь в конце Вариаций — в словно погружённом в небытие или вечность долго длящемся контрапункте исходных тем, кажущихся теперь и не такими уж разными.

Довольно распространёнными стилевыми взаимодействиями в форме *рондо*. Думается, это обусловлено рядом причин. Так, рондальный принцип чередования

начинает работать уже при минимальном количестве стилевых моделей — достаточно попеременного появления всего двух стилей, хотя не исключено и введение большего их числа. Помимо сугубо формообразующих преимуществ, рондо содержит и привлекательные для композитора образно-художественные предпосылки. Некоторые из них реализованы Николаем Мясковским в пьесе № 6 из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» (1928).

Драматургия пьесы развёртывается как трёхкратное сопоставление двух образов — кричаще-мятежного и эпически-повествовательного. Ведущие драматургические начала показаны в предельном контрасте всех выразительных средств, благодаря чему очерчиваются контрастные жанрово-стилевые сущности. Противопоставляются не только звуковысотные системы (хроматика — диатоника), темпы (*Vivo* — *Largo*), но и жанры (призывная, экспрессивно взвинченная фанфара — старинная баллада) и эпохальные стили (авангардная современность — архаика) (пример № 3).

Пример № 3 Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы», № 6, т. 1–14
 Example No. 3 Nikolai Myaskovsky. *Yellowed Pages*, No. 6, mm. 1–14



Образы оставляют ощущение одновременно или параллельно живущих и развивающихся сфер: профессиональной и фольклорной, новаторской и традиционной, свободно организованной и упорядоченной. Пласт, несущий кантиленное начало, в процессе своего развития качественно изменяется, вбирая в себя отдельные элементы современного гармонического языка, что приводит в конце пьесы к мудрому синтезированию двух первоначально непримиримых противоположностей.

Бельгийский скрипач, композитор и дирижёр Эжен Изай в первой части, Прелюдии «Наваждение», скрипичной сонаты ор. 27 № 2 (1924) именно в рондальности нашёл конструктивное и драматургическое средство воплощения программного заголовка. Видения, быстро сменяющие друг друга, сплетаются в калейдоскоп образов, словно кружащихся в дьявольском хороводе и неуклонно меняющих свой внешний облик. Хаос «бруновского движения» умело имитирован, но на самом деле подчинён жёсткой музыкальной логике. Она состоит в чередовании двух стилево разнящихся тем, образующих в целом рондальную простую двойную трёхчастную форму с кодой:

a b a¹ разраб. b¹ a² кода
E dur e moll c moll a moll a moll a moll

Взаимодействие двух тем, даже очень контрастных, разумеется, не смогло бы решить объявленную автором художественную задачу. Поэтому оно дополняется внутритематическим стилевым контрастом. Так, исходная тема *a* развивает классические традиции вопросо-ответного строения. Однако характер соотношения тематических импульсов в ней выдаёт мышление композитора XX века.

Интонационные антагонисты здесь — тематизм первой части (Прелюдии) последней баховской партиты для скрипки соло и собственный, авторский. Заимствованные и «авторские» реплики подчеркнута дистанцированы: Бах звучит издали, «из глубины веков», Иззи — рядом, «вокруг нас». Отделённые паузированием реплики отличаются ладовостью (централизованный *E dur* — рассредоточенная хроматизированная структура), динамикой (*p* — *ff*), способом «произнесения» (стаккатированное *legiero* — скандированное *marcato* с ремаркой *brutalment*) и даже графикой нотации (музыка Баха в издании произведения набрана мелким шрифтом, Иззи — крупным) (пример № 4). В свою очередь начальная тема *a* своей диалогичностью контрастирует монолитной архаично суровой второй теме (*b*) — *Dies irae*, которая пронизывает собою весь сонатный цикл. Тем самым чередование фраз в теме продолжено и на более высоком уровне, во взаимодействии тем *a* и *b*.

Пример № 4 Э. Иззи. Соната для скрипки соло
op. 27 № 2, ч. 1, т. 1–6
Example No. 4 Eugene Ysaye. *Sonata for Violin Solo*,
op. 27 No. 2, first movement, mm. 1–6



Рондальная композиция особенно располагает к воплощению идеи игры, в которую вовлекается и балансирование на грани двух или нескольких стилей. При игре важно количественное накопление стиливо разнородных «тезисов», множественность переключений из одного стиля в другой. Названные атрибуты игры

вобрала в себя фортепианная миниатюра № 12 «Токкатина-коллаж» из «Полифонической тетради» Р. Щедрина (1972). Инкрустационная сущность тематических заимствований здесь не вуалируется, а умышленно утрируется. Фрагменты из баховской музыки (двухголосной инвенции № 8 *F dur*) решительно отторгаются от авторского тематизма динамически (неожиданное *f* среди приглушённой звучности). Кроме того, каждая «врезка» бросается недосказанной, не доведённой до логичного завершения фразы, а следующий за нею очередной фрагмент токкатины, прерванной этой вставкой, вступает в прежней звучности *p* как бы заново, уже с другим ритмическим контуром и в фактурном обновлении (пример № 5).

Пример № 5 Р. Щедрин. «Токкатина-коллаж», т. 19–26
Example No. 5 Rodion Shchedrin. *Toccatina-Collage*,
mm. 19–26



Единичное сопоставление несхожих тематических материалов могло бы оставить слушателя в недоумении. Но в пьесе Щедрина полистилистика возведена в ранг системы, так как сопоставление продолжено, развито в чередование. Дадим его схему, в которой буквой *a* обозначена музыка нашего современника, буквой *b* — заимствования из пьесы Баха:

a b a' ' b' a² ' b² a³ ' b³

На первый взгляд, она напоминает двойные вариации. Такое понимание

формы действительно возможно, если под инвариантами подразумевать не темы, а стилевые модели. Тематический же ракурс анализа подсказывает: тематизм Щедрина претерпевает меньше изменений, баховский же стиль при каждом возобновлении «формулируется» по-новому. Тем самым даёт повод к утверждению другой закономерности, где есть константное, стабильное начало (рефрен) и мобильное (эпизоды), то есть к установлению рондальной, а точнее — простой четверной трёхчастной формы.

Многokrатные стилевые колебания влияют и на жанровую природу произведения. Выдержанная в характере оживлённой токкаты миниатюра обогащается игровым элементом: систематическое вплетение баховской музыки, семантически созвучной авторскому материалу, в силу стилового «скачка» каждый раз неожиданно. Кроме того, последовательное появление в пьесе начального фрагмента инвенции Баха, затем срединных и, наконец, заключительного каданса, оставляет ощущение причудливо-одновременного звучания сразу двух пьес, «соперничающих», «состязающихся», «играющих» друг с другом. Естественно приближение единого, «интегрированного» опуса к остроумному грациозному скерцо. Жанр произведения, таким образом, можно определить как сложный синтез токкатины, скерцо (а скорее — скерцино, поскольку отсутствует генеральный драматургический контраст, сопряжённый в скерцо со сложной трёхчастной формой) и части инструментальной сюиты.

Рондальный принцип многообразно опробован музыкантами XX века. В Третьей части Симфонии (1968–1969) авангардиста и поставангардиста Лучано Берно на практически полностью воспроизведенное Скерцо из Второй симфонии

Густава Малера время от времени монтажно накладываются многочисленные цитаты из музыки разных композиторов, порождая «суперколлажное скерцо» (Л. Кириллина). В электронной и конкретной композиции «Гимны» (1966–1967) признанного лидера авангардизма Карлхайнца Штокхаузена служащий фоном-рефреном гул радиоэфира мозаично прерывается коллажными аппликациями из фрагментов гимнов разных стран (включая гимн СССР).

Принцип чередования выносится также на уровень взаимодействия таких крупных сфер творчества, как академическое и джазовое или эстрадное музицирование, рок-музыка. Ошеломляют «Контрасты», финальная часть Второго фортепианного концерта Р. Щедрина (1966) — там виртуозный суховато-механистичный «этюд» и лирическая додекафонная тема неоднократно прерываются джазовыми «импровизациями» инструментального трио. Концерт для двух оркестров Софии Губайдулиной — симфонического и эстрадного (1976) — благодаря рондальному принципу чередования обретает «демонстративный полистилевой облик, акцентирующий сущностный, принципиальный раскол между эстрадным и оперно-симфоническими типами музыкального мышления» [5, с. 134]. Попутно заметим, что полистилевые отношения в музыке давно вышли в область взаимодействия академического и массового пластов культуры, что всё более и более настойчиво осмысляет музыковедение [6; 7; 8].

Любопытно проявили себя по отношению к полистилистуке *сложные* и *простые* формы. Как известно, для сопоставления разнородного (в том числе и жанрово) материала композиторами давно облюбована сложная форма. Однако,

как ни странно, отзывчивой на соотнесение далёких стилей оказалась форма простая. Таковая опробована Н. Мясковским в первой из шести пьес фортепианного цикла «Причуды» op. 25 (1917–1922). Форма пьесы трёхкомпонентна ($a-b-a'$), хотя, строго говоря, основательное завершение середины превращает её в простую двухчастную с добавочным проведением первого раздела ($a-b+a'$). Двухэлементная основа формы к тому же подкрепляется запевно-припевными соотношениями частей a и b .

Повторенный период первой части выдержан в духе архаичной фольклорной колыбельной песни с такими её атрибутами, как умеренный темп, приглушённая звучность, диатоничность, плагальность, спокойная однообразная ритмика, никнущий характер многократно повторяемой напевной интонации. Хотя в следующей части материал этой темы без труда узнаётся, здесь уже царят хроматика, резкие диссонансы, усугублённые низким регистром, более живая нюансировка динамики. Архаичности первой части явно отвечает новаторская смелость современной музыки, а стилевое сопоставление заставляет усматривать в пьесе признаки сложного (то есть основанного на контрасте) формообразования.

Безусловно, поставленные рядом фольклорное и профессиональное, старинное и современное контрастируют. Тем не менее невозможно не осознать, что этим Мясковский продолжает традиции, прочно укрепившиеся в русской композиторской школе при варьировании фольклорных или *quasi*-фольклорных мелодий, когда на каком-то этапе преобразования простая незамысловатая тема помещается в контекст изошрённых звучностей, порождённых совсем другой культурой (таков ход событий в ряде ва-

риационных опусов Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Лядова).

Храбрые стилевые броски совершает и Бронюс Кутавичюс в сочинении для двух фортепиано «Два коллажа» (1970), в частности в первой пьесе *Andante*. Прообраз её крайних разделов — менюэт эпохи классицизма. Несмотря на многие «достоверные» атрибуты старинного танца (чеканная трёхдольная метрика, закруглённые «галантные» фразы, изобилие распетых украшений в мелодии, ясный экспозиционный период), нетрудно догадаться: перед нами не тщательная копия музыки великих классиков, не стилизация. Метод композитора здесь сродни тому, как поступает с гайдновской музыкой в своей «Классической симфонии» С. Прокофьев: следуя избранному канону, композитор стремится одухотворить его дыханием современности. Так, Кутавичюс уже при первом появлении темы позволяет себе нарушить единую метрику, «растягивая» отдельные такты до 4/4, преодолеть мерное последование двутактовых фраз интенсивным секвенцированием, допускать небольшие гармонические «несоответствия». Впрочем, все эти «шероховатости» не в силах замуфлировать отчётливый жанрово-стилевой прототип.

Альтернатива музыкальной классике — пуантилистическая середина простой трёхчастной формы с разорванной на «кванты» звуковой тканью, хаотичной хроматикой, блужданиями по регистрам, потерей метрической пульсации и ритмического рельефа. Сопровождая этот материал ремарками *ppp* и *una corda*, композитор словно выводит его в иную, по сравнению с первой частью, плоскость мироощущения, ассоциирующуюся с потерей реалистического «осязания» жизни.

Сопоставление антиподов логично завершается репризированием первой темы, проводимой ещё более «материально», плотно и весомо. Репризный раздел, помимо завершения конструкции, осмыслен и драматургически: основная тема, звучавшая при первом появлении «близко к тексту», далее, при её последующем повторе, подвергшаяся хроматическим «искажениям», породившая (в середине) свою антитезу, в конце пьесы достигает апогея самоутверждения.

Примечательность *Andante* не исчерпывается тем, что автор прибегает к такому сильнодействующему средству, как полистилистика; она заключается и в том, что Кутавичюс использует её в форме, не предназначенной для серьёзных контрастов, а рассчитанной на дление, развитие, постепенное развёртывание художественного образа. Хотя и в предшествующие времена композиторы порой «испытывали» простую форму, поручая ей серьёзный жанровый и темповый контраст (скажем, лирическая «песня» и изящный «танец», сошедшие в маленькой репризной простой двухчастной композиции темы в Балладе *g moll* op. 24 Эдварда Грига), XX век доказал, что она выдерживает и значительно большее — стилевое дистанцирование образов. Правда, в случаях мощного действия контраста как драматургического принципа уже не простых, а сложных форм, и сохранения структурных признаков простых — приходится говорить фактически о промежуточной (между простыми и сложными) форме.

Как это ни покажется странным, полистилистика существенно преобразует и весьма осторожную в обращении с контрастом форму — *период*. Выясняется, что форма, обладающая таким ценным качеством, как единство, не чужда полисти-

листических влияний. Их предпосылкой в какой-то мере можно считать внутритематические контрасты, узаконенные ещё венскими классиками. Однако музыканты более поздних времён не пошли по линии стилевого усугубления классического внутритематического контраста и тем самым не довели до эклектического разрушения форму, предназначенную для репрезентации одного образа. Избежать этого позволило смещение контраста (теперь уже стилевого) на последнюю фазу пьесы, где в отношении сопоставления (противопоставления) вступают период и дополнение. Именно так поступил американский композитор Чарльз Айвз.

Фортепианный цикл «Карикатуры» (1906) задуман им как совмещение в каждой из пяти программных пьес двух каких-либо контрастных интонационных пластов. Автор нашёл верное средство сопоставить эстетические пристрастия и антипатии. Завершает цикл крошечная миниатюра «Плохие решения — и хорошее», в которой демонстрируется не только чувство юмора, но и эстетическая позиция Айвза.

В пьесе восхищает способ, которым композитору удалось добиться впечатляющего художественного результата. Тема-период — мастерски выполненное «упражнение» по гармонии с традиционным четырёхголосием, где голоса движутся плавно и логично, удовлетворяя ортодоксальным правилам соединения аккордов. Невозможно было бы сказать, что этот «сухой» экзерсис лишён дыхания подлинной музыкальной жизни — вереница отклонений, обозначивших терцовый тональный план, «модулирует» из «баховского» хорала в романтический стиль, затем в джаз.

К периоду единого строения, благополучно кадансирующему в главной тональ-

ности *C dur*, присоединяется дополнение, не столько укрепляющее тональность, сколько оппонирующее теме. Взрывная сила, захватив все регистры и полиритмично скоординировав шквал хроматизмов, отвергает чинное благообразие, кадансирует по-своему — решительно и дерзко. Получившаяся музыкальная форма неординарна. Функции её основного и дополняющего построений очерчены, однако выявлены двусмысленно: завершение слишком ярко и импульсивно для дополнения, но в то же время из-за малых размеров оно не рядоположено с экспонирующим фрагментом и не претендует на статус второй части. Проблематичность формы вполне можно было бы считать её недостатком, однако именно такое композиционное решение оказалось оптимальным для художественной мысли, которой оно служит: показав традиционное и новаторское, архаичное и современное, «правильное» и отметающее любые нормы, композитор не делает собственного выбора и не выражает своего отношения к существующему, а предлагает совершить его слушателю, словно ставя перед ним знак вопроса.

Драматургия миниатюры Айвза родственна ходу событий в пьесе «Противоречие II» из «Детского альбома» (1960) эстонского композитора Эино Тамберга, правда, период структурирован в ней из трёх одинаковых по тематизму предложений. Генеральный контраст вновь отеснён в самый конец пьесы — джазовая моторика темы с остигантно пульсирующим басом отвергается величественным громогласным классическим кадансом-дополнением в неожиданной тональности *Es dur*, в чём можно усмотреть комический эффект (пример № 6).

Вряд ли правомерно считать случайностью то, что в обоих примерах конт-

Пример № 6

Э. Тамберг. Противоречие II, т. 9–14

Example No. 6

Eino Tamberg. *Contradiction II*, mm. 9–14

раст вынесен за пределы собственно периода. Форма, предназначенная для экспонирования художественного образа, к тому же лаконичная, мало располагает к внутренней дисгармонии, особенно стилевым «тектоническим сдвигам». Попытка «совместить несовместимое» в финалах обеих пьес рассчитана на конкретный индивидуальный замысел. Скорее всего, случаи использования полистилистики в форме периода немногочисленны.

Как ясно из предпринятого анализа, музыкальные формы с честью выдерживают натиск стилей. Однако несложно заметить, что не все: в предшествующем обзоре не называлась *сонатная форма*. Это не может не удивлять, ибо за ней стойко закрепился имидж носительницы контраста и даже конфликта образов, оформляемых во взаимоотношениях главной и побочной партий (хотя, как известно, ещё в пору её расцвета у венских классиков контраст такого «радиуса действия» не был обязательным). Естественно ожидание более смелой — стилевой — реализации такой драматургии. Практика же показывает, что композиторы не пошли по протоптанному пути и оценили другие потенциальные возможности сонатности. Так поступил Альфред Шнитке, построив свою каденцию к Скрипичному концерту Бетховена на музыке Бетховена, А. Берга, Д. Шостаковича, И. Брамса, Б. Бартока.

Концертная каденция, издавна позиционирующаяся как фантазийно-импровизационный антипод заданной и тщательно выстроенной сонатной форме, вполне естественно наполнилась свободным сосуществованием разностилевых тематических импульсов. Г. В. Григорьева справедливо отмечает: «Очевидно, что жанр каденции продолжает оставаться как нельзя более подходящим и для свободного полёта фантазии, и для воплощения постмодернистской эстетики с её всеохватностью стилей и жанров, непредсказуемостью контрастов» [9, с. 113]. Впрочем, опыт Шнитке отнюдь не сглаживает проблему некоторой «пассивности» сонатной формы к полистилевым контрастам.

Вне всякого сомнения, в связи с полистилевым наполнением музыкальной формы встают вопросы, к которым мы неоднократно приближались: как образуются многоликое целое, чем нейтрализуется и уравнивается большая дистанция между темами, каковы механизмы цементирования стилиевой «мозаики»?

Анализ показывает, что композиторская практика пользуется немалым арсеналом средств объединения, многие из которых вполне традиционны. Это чётко выстроенный *тональный план* — как, например, движущийся от D к T, обнаруженный в пьесе Э. Изай, о которой уже шла речь. Это *репризирование*, порождающее высокоорганизованную трёхчастность, — как в первом из «Двух коллажей» Б. Кутавичюса; в «Полифоническом танго» А. Шнитке для ансамбля инструменталистов (1979) с неожиданным появлением в центральном разделе старин-

ной солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка»; в № 11 «Скáчки» из балета «Анна Каренина» Р. Щедрина (1972), где контрастный по стилю бравурный марш духового оркестра «обрамляется» картиной происходящего на ипподроме и переживаемого героиней.

Эффективно и многократное репризирование, служащее рондальным остовом. К нему прибег Сергей Рахманинов в романсе «Письмо К. С. Станиславскому» (1908). Эта шуточная вокальная миниатюра написана на необычный текст — письмо самого Рахманинова. В нём композитор поздравляет великого режиссёра с десятилетием его детища — Московского Художественного театра, упоминая только что поставленный, программный для театра спектакль «Синяя птица» Морриса Метерлинка⁸. К здравнице естественно присоединяются и другие жанрово-стилевые компоненты. В конце первой строфы слова «Вы нашли “Синюю птицу”» озвучены игривой темой польки И. Саца, написанной к упомянутому спектаклю. Заимствованный фрагмент оттенён динамикой (*subito pp*), замедлением темпа, проникновенным вокальным произнесением текста, лёгким фортепианным туше. В конце второй строфы тема польки контрапунктирует с известным церковным приветствием «Многая лета!», уподобляясь праздничному маршу. После третьей строфы фортепианная кода с отголоском остроумного контрапункта завершает произведение. Помимо смысловых усилений, рефренная заимствованная тема ценна для свободно развёртывающейся строфической формы своей репризирующе-организующей функцией.

⁸ Торжественный гимн был, по словам адресата, «неподражаемо и грациозно» исполнен Ф. Шаляпиным.

Последняя по достоинству оценена многими композиторами. Велико её значение в первой части Пятнадцатой симфонии op. 141 Д. Шостаковича (1975) — в потоке «авторской» музыки с вклинивающимися цитатами из увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини. В «Рондо» — пятой части *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра (1977) А. Шнитке — рефренная тема, решённая в духе скрипичных концертов А. Вивальди или А. Корелли, в одном из эпизодов наталкивается на ироничное танго.

Порой необходимой оказывается энергия дополняющей музыкальной формы — *формы второго плана* (Вл. Протопопов). Таковая понадобилась Э. Изаи в Прелюдии из Второй скрипичной сонаты «Наваждение». Помимо рондального, здесь заметен ещё один принцип структурирования. Если принять во внимание, что тема песнопения *Dies irae* каждый раз появляется в новых фигурациях и стилевые модели Баха и Изаи при этом обновляют свой конкретный интонационный вид, то уместно отметить в пьесе действие вариационности.

О форме второго плана позаботился и Игорь Стравинский в средней, второй части Октета для духовых инструментов (1923). Тема вариаций менуэтна, грациозна, но по характеру мрачновата; при неоспоримых атрибутах классицизма, она далека от стилизации. В первой же вариации неоклассицизм темы исчезает, восстанавливаясь впоследствии во II, IV, V, VII вариациях (они и жанрово конкретизированы: соответственно, уличный марш, гротескный вальс, галоп, фугато). Манипуляции жанрово-стилевыми признаками (обозначенные далее буквами *b*, *c*, *d*, *e*) выстраиваются в следующую схему:

Т	I	II	III	IV	V	VI	VII
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>

Показательно, что пёстрый многожанровый и многостилевой материал сцеплен вариацией *a*, выполняющей роль рефрена в форме второго плана — рондо.

Вариационная форма, сама по себе обладающая не особенно прочной внутренней организацией, весьма расположена к кристаллизации вспомогательной структуры. О последней специально вынужден заботиться композитор, как это сделал, например, Р. Щедрин в Пассакалье, третьей части Первого фортепианного концерта (1954). Суровый архаичный напев, положенный в основу вариаций *basso ostinato*, развивается в двух направлениях: углубление исконно архаичных черт темы (в I, II, III, V, VI, VIII, IX вариациях) и её обогащение диссонантностью, «осовременивание» (в IV и кульминирующей VII вариациях). Образующиеся при этом арки и группы вариаций несут ростки иных, невариационных формообразующих принципов, основанных на репризности и особенно желанных в сфере полистилистики, ибо форма второго плана не только упорядочивает и недвусмысленно завершает вариационный ряд, но и конструктивными обручами противодействует центробежной направленности полистилистики.

Значимая объединяющая роль отведена в полистилевых композициях тематическим процессам, в частности обнаружению *интонационной близости* далёких тем. Старательную работу над тематизмом проделал, например, А. Шнитке в упоминавшейся уже каденции к Скрипичному концерту Бетховена, где тщательно отобрал интонационно родственные мотивы из известных скрипичных концертов разных авторов и

провёл мысль о преемственности идей великого классика.

Погасить чрезмерную самооценку стилей помогает *синтезирование* интонаций. В Пассакалье из Первого фортепианного концерта Щедрина последняя вариация кодового значения содержит контрапункт двух начал, воплощая идею неконфликтного сосуществования архаики (традиции) и современности (новаторства), актуальности культуры прошлого. Финальная вариация цикла «Три грации» С. Слонимского оказывается своего рода «общим знаменателем» предшествующих стилистических моделей, оформляя позицию автора как «всеприсутствие во времени» (А. Шнитке), провозглашая возможность взаимодействия, плюралистического единения всего, что накоплено музыкальной культурой. Танцевальная формула сицилианы сближает чередующиеся в Прелюдии *G dur* № 3 из Прелюдий и фуг Р. Щедрина неobarocko и авангард, несмотря на их явственную временную дистанцию.

Централизирующая формообразующая роль тематизма сказывается ещё и в том, что принцип стилистической множественности может работать в произведении *иерархично* (как указывалось ранее, в Прелюдии из Второй скрипичной сонаты Изаи стилистически контрастные темы и интонации внутри первой темы). Тем самым многоуровневая, системная полистилистика превращается в закономерный интегральный «стиль высшего порядка».

Итак, в ходе предпринятого исследования выяснилось, что полистилистика весьма продуктивна для музыкальной формы. Она, безусловно, углубляет контраст, то есть размежевание разделов, что неизбежно вызывает потребность в противодействии, в цементировании формы. Отсюда большее напряжение кардинальных энергий формы — движения и

торможения, активности и пассивности. С другой стороны, обладая склонностью к «деструктивности», она сама может нести организующее начало, выстраивая форму то ли векторно, то ли жёстко функционально, то ли иерархично. Неудивительно, что композиторы не отказывают себе в желании «протестировать» полистилистикой музыкальную форму «на прочность», причём делают это задолго до 70-х годов XX века, когда в музыкантском обиходе (благодаря композитору А. Шнитке), собственно, и появилось понятие полистилистики.

Разумеется, полистилистика осознаётся музыкантами как средство «сильно действующее» и применяется ими вовсе не ради бесстрашного или оригинального преобразования формы. Она призвана решать серьёзные художественные задачи. Практика показывает, что благодаря ей открываются возможности обозначения важных для произведения музыкальных фактов и событий («Письмо К. С. Станиславскому» Рахманинова), утверждения многообразия мира музыки (в «хоровах» оркестровых сюит Г. Ф. Телемана *G dur* с подзаголовком «Народы старинные и современные» TWV 55:G4 и *B dur* без подзаголовка TWV 55:B5 сошлись «Португальцы», «Москвичи», «Турки», «Швейцарцы»), портретирования конкретного человека (того или иного композитора), символизации, смыслового акцентирования эстетических приоритетов (рафинированная идеализация — неприятие) и концептуальных решений (дистанцированность внутреннего мира героини от светской жизни, олицетворяемой фрагментом из оперы Беллини в сцене «Итальянская опера» из балета «Анна Каренина» Щедрина), выявления авторского отношения к «происходящему» (восхищения, улыбки, иронии, фило-

софского всеохватного приятия бытия⁹), указания на историко-стилевые истоки современной музыки, воплощения скрытой или манифестированной программы (ход Истории музыки в цикле Кутавичюса), конструирования игровой ситуации («Токката-коллаж» Щедрина), выстра-

ивания крупной сцены в музыкально-театральном произведении («Скáчки» из балета «Анна Каренина» Щедрина). Есть основания предполагать, что формообразующий и образно-художественный потенциал полистилистики ещё отнюдь не исчерпан.

Список источников

1. Субботин И. А. Полистилистика как принцип мышления в творчестве Владимира Мишле // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 1. С. 32–36. DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25853
2. Bashmakova N., Hudak K. The Principle of Polystylistics of Frank Angelis (on the Example of the “B. V. (Brel – Bach)” Suit) // Актуальні питання гуманітарних наук = Humanities Science Current Issues. 2020. Т. 1. Вип. 33. С. 4–7. DOI: 10.24919/2308-4863.1/33.215693
3. Афанасов О. Ю. Интерпретация творчества Шнитке в свете концепции Бахтина (по статье Гэвина Диксона «Полистилистика как диалог: интерпретация творчества Шнитке в свете концепции Бахтина») // Вестник КемГУКИ. 2020. № 52. С. 149–155. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-52-149-155
4. Стогний И. С. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 20–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
5. Коробейников С. С. Губайдулина и Танонов: В диалоге с музыкальной эстрадой // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 131–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031
6. Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
7. Преснякова И. А. «Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 34–42. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042
8. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
9. Григорьева Г. В. Бетховен — Шнитке: «полистилистическое поле» скрипичной каденции // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 108–119. DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03

⁹ «Я хотел показать разные явления, происходящие в разных точках и при этом объединить их», — так сформулировал замысел своей масштабной коллажной Симфонии Л. Берлио (Берлио Л. Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь» // Музыкальная жизнь. 1988. № 21. С. 27).

Информация об авторе:

Л. П. Казанцева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания.

References

1. Subbotin I. A. Polystylistics as a Principle of Thinking in the Works of Vladimir Mishle. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2018. No. 1, pp. 32–36. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25853
2. Bashmakova N., Hudak K. The Principle of Polystylistics of Frank Angelis (on the Example of the “B. B. (Brel – Bach)” Suit). *Humanities Science Current Issues*. 2020. Vol. 1. Issue 33, pp. 4–7. DOI: 10.24919/2308-4863.1/33.215693
3. Afanasov O. Yu. Interpreting of Schnittke’s Artworks Through Bakhtin’s Concept (Under the Article by G. Dixon “Polystylism as Dialogue: Interpreting Schnittke Through Bakhtin”). *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2020. No. 52, pp. 149–155. (In Russ.) DOI: 10.31773/2078-1768-2020-52-149-155
4. Stogniy I. S. Chorale *Es Ist Genug*: from J. S. Bach to E. Denisov. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
5. Korobeinikov S. S. Gubaidulina and Tanonov: in Dialogue with Popmusic. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 131–143. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031
6. Lozovsky A. M. Some Aspects of Working with Classical Music in the Context of Jazz Compositions for Piano. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 3, pp. 24–31. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
7. Presnyakova I. A. “Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the *Allegretto* from Beethoven’s *Seventh Symphony*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042
8. Stetsiuk B. Contemporary Piano Jazz: Typical Stylistics and Individual Representations. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 87–90. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
9. Grigoryeva G. Beethoven — Schnittke: “Polystylistic Field” of Violin Cadenza. *Journal of Moscow Conservatory*. 2018. No. 3 (34), pp. 108–119. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content.

Поступила в редакцию / Received: 29.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023