

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

---

На правах рукописи

**ГРАЧЕВ**  
**Вячеслав Николаевич**

**Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности,  
эволюция**

Специальность №78.036.9—муз. искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва—1992

78

ЛНБ України ім.В.Стефаника



00802540 (J)

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

---

На правах рукописи

ГРАЧЕВ

Вячеслав Николаевич

ИНТЕРПРЕТИРУЮЩИЙ СТИЛЬ

В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ЗАКОНОМЕРНОСТИ, ЭВОЛЮЦИЯ

Специальность № 78.036.9 – музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

1992

715 28.028  
Работа выполнена в Московской государственной дважды  
ордена Ленина консерватории имени П.И.Чайковского.  
Кафедра теории музыки.

Научный руководитель  
доктор искусствоведения, профессор В.В.Медушевский.

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения Т.В.Чердниченко  
кандидат искусствоведения С.Ю.Румянцев

Ведущая организация – Московский государственный  
педагогический университет.

Защита состоится 14 января 1993 г. в часов на засе-  
дании специализированного совета Д 092.08.01 по присужде-  
нию ученых степеней Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского /103871, г. Москва, ул. Герцена, д. 13/.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Автореферат разслан 9 декабря 1992 г.

Ученый секретарь  
специализированного совета,  
доктор искусствоведения

Т.В.Чердниченко

Актуальность темы. Возникшая в 20-30-е годы и поначалу воспринимаемая как забавный парадокс /"бахизмы с фальшивизмами" - по выражению С.Прокофьева/, техника иностилевых заимствований к концу века неожиданно вырывается на передний план, попадая в зону пристального внимания как композиторов, так и музыковедов. Откуда этот интерес? В чем смысл новых приемов? Как отзываются они на самом стиле?

После некоторых сомнений в музыковедении все же утвердился взгляд, что неоднородность музыкально-стилистической основы не связана с необходимостью исчезновения стиля. Стиль как качество целого, возвышается над неоднородностью средств - подобно тому, например, как пародирование романтических штампов в речи Ленского из "Евгения Онегина" никак не ставит под сомнение самобытность стиля самого Пушкина.

Новое качество стиля на неоднородной стилистической основе определяется в музыковедении эпитетами "синтетический", "открыто ассоциативный", "рефлексивный" /способный отражаться в зеркалах иных стилей/, "интерпретирующий". В заглавие работы вынесен последний термин. Интерпретирующий стиль истолковывает не только окружающий музыкальный мир, но и ее саму, ее стилевое многообразие и отразившееся в нем многообразие мироощущений, причем объект истолкования узнаваемым образом воспроизводится в музыке.

Интерпретирующий стиль в неодинаковой степени затрагивает творчество ряда ведущих композиторов XX века /Стравинский, Хиндемит, Шнитке/. Выходя за рамки творчества одного художника, он - впервые в истории - определяет себя в качестве стилевого направления. Соответственно повышается ранг значимости проблемы.

Начавшееся в современном музыкознании плодотворное изучение нового состояния стиля не отменяет дальнейших исследований, напротив, предполагает их, подсказывая им новые направления.

Музыкальным материалом исследования служат произведения концертно-

го жанра в творчестве русских и советских композиторов: Стравинского, Шостаковича, Денисова, Шнитке; отдельные теоретические положения иллюстрируются на примере и других авторов /Щедрин, Канчели, Хиндемит, Берг, Берно, Кейдж/.

Предметом исследования является художественно-выразительный смысл и устройство интерпретирующего стиля в его отношениях к различным видам техники иностилевых заимствований /стилизация, полистилистика с ее разновидностями/, а также эволюция интерпретирующего стиля в XX веке.

Научная новизна связана именно с попыткой ввести в поле зрения теории интерпретирующего стиля момент исторического времени, перспективу развития, начиная с его становления в 20-30-е годы до вторичного расцвета в 70-80-е годы. Сравнение периодов позволяет выявить новые грани в отношении "духа и буквы" стиля - стилового содержания и формы. Для объяснения "духа" - ведущих принципов интерпретирующего стиля XX века вводится более широкий исторический контекст. Прежде всего - это искусство барокко, с которым в наибольшей степени перекликаются императивы нашего времени и из которого наиболее часто заимствуются стилистические приемы и отображаемая стилевая основа. Рассматривается также проблема "неоклассицизма" /привившийся термин, как показано в диссертации, не вполне точен/. Портрет интерпретирующего стиля был бы неполон вне связей с иными искусствами - соответствующие экскурсы в историю живописи от Босха до Дали вводятся в круг размышлений автора.

Практическая значимость работы. Материалы исследования могут использоваться в курсе анализа музыкальных произведений, особенно в связи с проблематикой стиля, в курсе истории при прохождении творчества современных советских и зарубежных композиторов. В связи с тем, что в работе дается сравнение стилевых закономерностей различных ви-

дов искусства, она может способствовать осмыслению целостной панорамы современного искусства.

Методологической базой исследования является учение о духовно-преобразующем действии музыки, элементы системного и культурологического подходов к изучению явлений современного искусства, традиционные методы музыковедения и, прежде всего, подходы к проблеме стиля и стилистического анализа, содержащиеся в теории интонации Б.Асафьева. Теоретической базой диссертации оказываются положения об интерпретируемом стиле В.Медушевского, идеи советских музыковедов С.Скребкова, Б.Назайкинского, Г.Григорьевой, И.Барсовой, М.Холопова и др., а также зарубежных исследователей: Г.Вельфлина, Э.Бодки, Э.Курта, Дж. Махлиса и др.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теории музыки Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории им. П.И.Чайковского в ноябре 1991 года. С 1987 года автор данной работы ежегодно читает лекции по материалам диссертации на ФИЖ Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории.

Структура диссертации. Текст работы объемом в 205 страниц состоит из Введения, трех глав и Выводов. В Приложениях к диссертации объемом в 215 страниц вынесены четыре стилистических анализа, подтверждающие теоретические положения работы, Библиография, Терминологический словарь и Нотные примеры.

## II. КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении формулируются основные цели и задачи, избирается главный ракурс, направления исследования, очерчиваются временные и пространственные рамки рассматриваемой темы, круг анализируемых произведений и авторов, характеризуется используемая литература. В числе основных задач работы полагается анализ художественно-вырази-

тельного смысла интерпретирующего стиля, выявление ведущих принципов, обуславливающих применение цитат и стилизаций в качестве его отличительного признака, сопоставление с музыкой барокко, современной и средневековой живописью, объяснение, наряду с ретростилистикой, инновляций из бытовой и эстрадно-джазовой сфер.

Глава 1 – "Стиль как проблема современного теоретического музыкознания" – состоит из двух параграфов: § 1 – "К истории формирования теоретических представлений о стиле" и § 2 – "Интерпретирующий стиль в музыке XX века".

В первом параграфе прослеживается эволюция теоретических представлений о стиле с момента появления этого понятия на рубеже Старого и Нового времени /16 – 17 века/ до работ наших дней.

Две взаимопересекающиеся тенденции видны здесь. С одной стороны – конкретизация понятия, схватывающая суть явления. Стиль перестает сливаться со смежными категориями: языком, жанром, манерой, почерком, методом, и, отличая себя от них, познает и связи с ними. С другой – осмысление множественности его проявлений на различных уровнях стилевой иерархии: индивидуального творчества, школы, течения, направления и т.д., каждый из которых осознается не только как реальное "событие", но и как стилевая "модель" или теоретический прототип.

Излагаются достижения многочисленной плеяды исследователей стиля: К.Монтеверди, Ж.-Б. Руссо, И.Вольтера, А.Серова, Г.Лароша, Э.Наумана, Х.Римана, Г.Вельфина, Г.Адлера, Х.Мерсмана; советских музыковедов: Б.Асафьева, С.Скребкова, Е.Назайкинского, В.Медушевского, Г.Григорьевой, М.Михайлова и др.

Второй параграф – "Интерпретирующий стиль в музыке XX века" – содержит постановку проблемы. Почему приемы иностилевы заимствований проникают в музыку именно в 20–30-е, а затем в 60–80-е годы? Наблюдения над историей показывают, что одни эпохальные стили в большей, а

другие в меньшей степени благоволят к идее стилистической неоднородности. Ее чуждается "классический" тип стиля, приветствует же — "аклассический". Эти термины вводит в научное употребление И.Барсова, опираясь на идею стилевой полярности Г.Вельфлина /немецкий искусствовед начала века говорил о стиле классического и барочного типа/. По мысли И.А.Барсовой, характерным признаком аклассического стиля оказывается "сближение взаимоисключающего, высокого и низкого, серьезного и смешного, духовного и телесного". Отзываясь на эту жажду разнородного, в музыку XX века хлынули потоки полистилистических смещений.

Но что происходит в результате с самим стилем? Он перестраивается. Аклассический стиль рождает чадо — интерпретирующий стиль, взирающий уже не только на мир, но и на историю стилевого многообразия самой музыки. Справедливо пишет о синтетичности нового стиля, о его открытости для ассоциаций Г.Григорьева. В понимании произошедшей перестройки стиля существенна мысль В.Медушевского о двух сторонах стилевого содержания — "значении" и "значимости", где "значение" — непосредственный смысл стиля, а "значимость" — способность отражаться в "зеркалах других стилей".

В интерпретирующем стиле, аклассическом по духу, "значимость" выходит едва ли не на передний план: в нем демонстрируется и основа, от которой он пытается оттолкнуться с помощью техники иностилевых заимствований. Иностилевые включения создают эффект игры рефлексом. Многочисленные отзвуки, "обертоны" иных стилевых систем, не совпадая с 'тони́кой', часто контрастируя ей, все же попадают в орбиту ее влияния.

Отталкиваясь от этих положений, автор характеризует внутренний мир интерпретирующего стиля. Неоднородность же стилевой формы анализируется на примере двух его течений, ясно обозначившихся в 20-30-е

годы и рассматриваемых ниже.

- "Неоклассицизм" / "необарокко" / - стилевое течение на основе стилизации.

Излагая историю привившегося термина "неоклассицизм", автор отмечает его условность и неточность, ибо, во-первых, им обозначаются иностилевые заимствования в основном не из классицизма, а из барокко и более ранних стилей. Во-вторых же - ясному классическому мироощущению не свойственна стилистическая неоднородность в рамках отдельного произведения, что характерно, например, для "неоклассицизма" И. Стравинского. В связи с этим как к синониму мы прибегаем к термину "необарокко". Современное миропонимание, подобно барокко, неустойчиво, эвристично, диалогично, устремлено к поиску внеположного идеала, которым нередко оказываются символические инновключения из эпохи 17-18-х веков. Композиторы привлекают в рамках этого течения иностилевые заимствования из других эпох, рельефно противопоставляя их современному языковому контексту.

- Полистилистика как основание рефлектирующего стиля - другое решение, представленное преднамеренным введением многих инновключений путем цитирования. Спираясь на исследования Г. Григорьевой, Л. Крыловой, М. Арановского, Л. Березовчук, С. Румянцева, В. Медушевского и др. по проблеме полистилистики от момента ее фиксации А. Шнитке в 70-е годы и по настоящее время, автор стремится переместить угол зрения со стилового множества, как основы композиторской техники, на уровень результирующего единства, возникающего поверх стилистической "мозаики".

Интерпретирующий стиль, основанный на использовании иностилистики, предстает, таким образом, в виде двух рукавов, двух течений, сам же оказываясь направленным в системе стиливых категорий XX века /если использовать лингвистическое ранжирование стиливых понятий/.

Глава II - "Об эстетических принципах интерпретирующего стиля" - посвящена изучению стилевого содержания интерпретирующего стиля.

§ 1 - "Особенности художественной картины мира современного музыкального стиля".

Отталкиваясь от представлений о художественной картине мира в произведении и стиле В.Медушевского и от признаков аклассического мироощущения, изложенных И.Барсовой, мы тезисно характеризуем стиль XX века.

В образе мира, запечатлеваемом сознанием художественного "я" - Генерального субъекта стиля - возрастает значимость абстрактного мышления. Отношение же к мирозданию пронизывает чувство несоизмеримости: мгновенность человеческой жизни словно бы теряется в потоке вселенного времени /идея, родственная барокко/ и в безмерности окружающего пространства /что тут же сказывается в раздвижении фактуры и горизонтов стилевого видения/, часто сопровождается ощущением дистанцированности, отчужденности личности - ему служат приемы иносказательности, высказывания от лица персонажа, маски, "мудрого классика" и т.д.

§ 2 - "Претворение современного мироощущения в художественной картине мира интерпретирующего стиля".

Генеральная идея интерпретирующего стиля: место стилевого синкретизма замещена в нем амбивалентным сочетанием стилистической дробности и стилевого синтеза, в котором "удельный вес" каждого из компонентов изменяется на протяжении нынешнего столетия.

Генеральная идея обрастает производными принципами более низкого уровня. Аклассическая незавершенность сознания придает мышлению ярко-эвристическую окраску, что и является мотивом стилевого плюрализма, открытой ассоциативности, устремления к поиску внеположного идеала. Опора на абстрактное мышление воздвигает над логикой "жизненной

правды" самые фантастические сочетания идеальных отражений; композиторов привлекает импровизационная спонтанность /опора на интуицию, на мгновенное озарение, на "случайность", неожиданность, парадоксальность/ в сочетании с идеей константности. Отвлеченность мысли и отстраненность авторской позиции возвращают к поэтике символа, вызывая к жизни формы иносказательного мышления: музыкальные метафоры, аллегории, притчи, иероглифы, шифры; косвенные высказывания /формой метафорического мышления оказываются и сами иностилевые заимствования/.

Чувство несоизмеримости человеческой жизни и бесконечности времени, одно из проявлений аклассического миропонимания, оборачивается идеей беспредельности временного потока; в статично-тягучем, квазибарочном времени микрособытийное варьирование тезиса сочетается с его образной неизменностью, константностью. Та же несоизмеримость — в ощущении символического пространства: художественное "я" словно бы втянуто внутрь беспредельно раздвигающегося жанрово-языково-стилевого, а также фактурного "поля".

Амбивалентное сочетание стилевой дифференцированности-синтеза оказывается Генеральным принципом интерпретирующего стиля, поскольку каждая из противоположностей сохраняет свое значение на протяжении XX века, а также отражается в эволюции более частных идей его художественной картины мира. Но пропорции меняются: в 20-30-е годы начало дифференцированности преобладает, а идея обобщения едва просматривается на фоне подчеркиваемых расслоений и жанрово-языково-стилевых контрастов внутри отдельного произведения или стиля. К концу же столетия на передний план выступает логика суммирования, синтеза, смягчения межстилевых противоречий, способствующая возникновению объемного, стереоскопического целого, в котором разношерстные стилистические сегменты оказываются составными частями многостороннего полифонического образа.

Тем не менее предельная дифференцированность, крайняя дробность стилистического спектра в начале века не исключают целостности стиля, не ведут к появлению эклектического ряда не связанных между собой фрагментов. Наоборот, при сглаженности стилевых противоречий в конце столетия, когда под воздействием синтезирующей тенденции стилистически неоднородные фрагменты воспринимаются как взаимодополняющие элементы более объемного целого, языковые противоречия остаются узнаваемыми.

Эволюция Генеральной идеи интерпретирующего направления просматривается на примере принципа импровизационной спонтанности, определяющего, в частности, непредсказуемость степени переинтонирования инновключения, намеренную "случайность" в пропорциональном соотношении "своего-чужого" в музыкальном языке. В начале века преобладание стилистической дифференцированности придает импровизационной спонтанности облик эпатажно-парадоксальных сопоставлений. К концу же столетия прихотливая спонтанность обогащается более сглаженными вертикально-полифоническими совмещениями неоднородных по языку тезисов.

Временная несоизмеримость человека и мироздания в соответствии с эволюцией Генеральной идеи проходит сходный путь. Дифференцированная квантованность временного потока, проявляющаяся в венско-классической законченности произведения, его частей и разделов, в обращении к сонатности с ее обобщенным воплощением событийных коллизий человеческой жизни, уступает место логике принципиально бесконечного, безостановочного развертывания, воплощающейся к концу столетия в появлении новых рондо-вариантных форм, в стирании граней между частями цикла и их разделами, в прерывании, а не подчеркнутом окончании произведения.

Далее в разделе подробно рассматривается претворение указанных принципов в музыкальной практике интерпретирующего направления.

В § 3 содержание интерпретирующего стиля рассматривается в культурно-историческом контексте как в русле традиций музыкального искусства, так и в связи с параллельными явлениями в современной и позднесредневековой живописи.

В первом разделе анализируются переключки с искусством барокко. Показываются наиболее явные связи духовного облика интерпретирующего стиля, в котором чаще всего привлекаются инновации именно из барокко, с эстетикой музыкального искусства 17-18 веков.

Стилевая неоднородность барокко проявляется в контрасте национальных манер /становясь, в частности, композиционной нормой старинной свиты/, в языковых отличиях, свойственных даже смежным поколениям художников.

В XX веке стилиевая неоднородность становится всеохватной и проникает вглубь тем и мотивов отдельного произведения. Глобализированным содержанием наполняется историко-стилевой контраст, достигающий в отдельном произведении масштабов межэпохального противопоставления.

Свободная раскованная импровизационность, сближающая эпохи, в то же время и отличается духовным содержанием. В 17-18 веке она держится на гребне духовного восторга, унаследованного от эпохи средневековья и Возрождения. В XX веке - возрождается в новом облике после почти полного забвения к концу XIX века.

Дуализм высоко ценимой эвристичности и наследуемой каноничности отражается в языке барокко как совмещение тонального принципа с элементами модальности, в преобладающую диатонику вкрапливаются яркие фрагменты хроматических последований, строго фиксированный бас и гармонические функции /техника басса континуо/ богато расцветаются в процессе вариантной расшифровки. Естественное развертывание музыкальной композиции сочетается с неожиданными вставками контраст-

ного по темпу и характеру материала, либо с импровизационными моментами исполнения—сочинения *ad libitum*; константный набор правил построения формы совмещается со свободой конкретного композиционного решения в формах-жанрах: фуге, пассакалии, токкате, в барочном нефугированном аллегро, в разомкнутых, незавершенных частях цикла, типа *Largo, Lento, Adagio*.

Импровизационное по духу совмещение константности и эвристичности есть и в интерпретирующем направлении. В нем отнюдь не случайно, воссоздаются и нарочито цитируются именно вышеприведенные принципы построения композиции, стилизуются формы фуги токкаты, пассакалии и т.д.

От эстетики барокко интерпретирующему стилю передается особое ощущение времени, нерасчлененного и устремляющегося, в отличие от строгой размеренности классицизма, сплошным бесконечным, "беззащитным" потоком.

Многомерность микрособытийных смен в единстве с импровизационностью формируют изначальную подвижность и изменчивость тематического тезиса. Текучее время содержит в себе и нечто статичное; исходные мелодико-ритмические качества тезиса сохраняются в процессе развития. Отсюда любовь к остинатности ритмов и мотивов, к рондообразности староконцертных аллегри, создающих ощущение принципиально бесконечного движения по кругу.

Ощущение бесконечности временного потока проявляется в незавершенности или ограниченной завершенности циклической формы произведения, в стирании граней между частями и разделами.

Фактурное пространство барокко, как и интерпретирующего стиля, стремится к расширению и активизации составляющих его элементов. При скромном инструментальти, преимущественно ансамблевых приемах исполнения фактура барокко, как она представляется на практике жан-

ра концерто грорсо, постоянно наполнена полифонической жизнью не менее трех-четырёх сплетающихся между собой голосов. Обилие орнаментики и мелизмов, обширные юбилеи и элементы скрытого голо-соведения в мелодике, феномен группового высказывания тезиса, когда все участвующие инструменты имеют возможность внести что-то свое уже при начальном изложении ритернеля, создает ощущение богатства, полноты жизни его фактурно-пространственной сферы.

Мысль приподнята над течением эмоций - отсюда риторичность, символика, монограммы, числовые шифры. Но содержание мысли, естественно, различно. В XX веке оно полнится ощущением грандиозных катастроф, угрожающих высоте духа; в искусстве барокко - поддерживается верой в могущество Всевышнего, истинного Источника и вдохновителя творчества.

Во втором разделе рассматриваются связи с искусством позднего средневековья.

Для понимания смысла символических метафорических иновключений много может дать сравнение с медитативно-умосозерпательной поэтикой современной и средне-средневековой живописи.

Духовная мысль средневекового искусства - коллективна, соборна, приращена к вере и мудрости народа; художественное "я" современных - подчеркнуто индивидуально. Соответственно различна интонация присоединения к традиции. И.Босх простодушно идентифицирует свою позицию с морально-этическими нормами народа и мыслит себя смиренным выразителем идей Творца /нередко обо начала причудливо переплетаются/.

Современный художник избирает /порой демонстративно/ авторскую позицию среди множества возможных. Вспомним, например, стилизацию детского восприятия у Шагала, взгляд на живопись с точки зрения прикладных жанров изобразительного искусства - графики,

гончарной, архитектурной росписи – у П.Пикассо, Ф.Леже, С.Дали; параноидальный метод, декларативная имитация мироощущения сумасшедшего – в творчестве С.Дали.

Символизм, метафоричность, иносказательность, зашифрованность у средневековых мастеров зарождается в глубинах традиции. Обилие аллегорий, мифов и легенд, бытовавших в устной фольклорной традиции средневековых Нидерландов, рождает в творчестве Босха изобретный язык символов, как орнамент накладывающихся на изображение предметов реальной действительности /например, лягушка – это доверчивость в сочетании с глупостью, воронка и тильпан – символы обмана; пара туфель, если они повернуты под углом друг к другу, означают разлад в семье и т.д./. Его творчество пронизывает мысль о борьбе добра и зла, высокой веры и безверия, которому сопутствует жадность, суетное увлечение вещами, распущенность. Часто повторяемый мотив глупости сочетается с апокалиптическим видением действительности.

Современные художники открывают традицию аллегорического мышления заново, создавая свои или цитируя и модернизируя старинные символы /например, у Шагала: ослик, стилизованные человечки, ангелы, часы с крыльями – метафора быстротечности времени – петушок, рыба и т.д./. С.Дали, словно бы соревнуясь с Босхом, создает загадочные композиции, цитируя символы средневековых и современных художников, но объединяя их в рамках "параноидального" метода.

Далее в разделе анализируются сходства и различия других принципов средневекового и современного стиля /графичность, линейность, контрапунктическая техника, сочетание условного умозерцательного пространства с разномасштабностью изображаемых предметов, пересечение плоскости и глубины и пр./.

В глубинах содержания интерпретирующего стиля отразилось трагическое видение действительности, мысль об апокалипсисе, ощущение крушения идеала, стремление к поиску его в прошлом, а также, опосредованно, — идея торжества человеческой глупости. Образы марионетки, куклы, "маленького человека" в искусстве нынешнего столетия перекликаются с образами смеховой культуры, но в средневековье был и центр — высокое религиозное искусство, средоточие чистоты и света.

Третья глава посвящена эволюции стиливой формы интерпретирующего направления в XX веке.

В § 1 рассматривается стиливая неоднородность в музыке 20-30-х годов на примере трех индивидуальных стилей: Стравинского, Шостаковича и Хиндемита.

Стравинский в начале 20-х годов воссоздает обычно одну старинную "модель" в рамках пародийной стилизации. Шостакович в середине 30-х годов склоняется к множественности иностилевых заимствований, включая прямые цитаты и приемы коллажной полистилистики. Стиливая форма П.Хиндемита в начале 30-х годов занимает промежуточное положение между этими крайними стиливыми техниками.

Первая из этих видов техники раскрывается в разделе "Пародийная стилизация в "неоклассицизме" /"необарокко"/.

Стилизация есть как бы пересказ своими словами музыки иного стиля. При том соотношение между воспроизводимым и "личностным" может быть различным — и оно обуславливается своеобразием миропонимания в ту или иную эпоху. В XIX столетии стилизация мыслится /и это наложило отпечаток на современные представления об этом феномене/, в основном, как преобладание "воссоздаваемого", в то время как собственное "я" композитора словно бы уходит в тень. Наоборот, в средневековой технике *cantus prius factus*, хотя и в рамках канонического мышления, акцент делается на переосмыслении заимствуемой "мо-

дели".

Пародия представляет собой сходную со стилизацией технику, также основанную на подражании, но с особым акцентом на переосмыслении заимствуемого.

Стравинский в произведениях 20-х годов обычно мягко балансирует на различных уровнях композиционного мышления между заимствованием иностилистики, напоминающим стилизацию XIX века, и ее переосмыслением в духе пародии. Отличительными признаками его "работы по модели" оказываются: стилевой контраст на микроуровне формы между "воссоздаваемым" и "личностным", подчеркнутый акцент на "переинтонировании" модели, отказ от воспроизведения целостной композиции "стилизуемого" жанра, стремление к воссозданию ритмо-интонационно-фактурных формул, приемов инструментального, голосоведенческого, динамического мышления предшествующих эпох, цитирование периферийных элементов музыкального языка. По-началу, он как бы декларирует стилизаторские намерения, реконструируя фрагменты музыки из исторически отдаленной эпохи, настраивая слушателя на восприятие чуть намечаемой композиционной или жанровой канвы, а затем тут же отказывается от декларируемого, переосмысляя как воссоздаваемые элементы музыкального языка, так и намечаемую композиционную структуру.

Противоположная форма стилевой неоднородности рассматривается в разделе "Техника полистилистики в рефлектирующем стиле" на примере творчества Д. Шостаковича в 20-30-е годы.

Композитор использует здесь множество фрагментарных иностилевых заимствований /а не один стилевой ориентир, как в "необарокко"/ из различных стилей, жанров, языков прошлого и настоящего, придает собственному языку те или иные жанрово-стилевые "оттенки", эпизодически стилизует "подо что-то", благодаря чему сочинение можно рассматривать как пеструю мозаику контрастных по стилистике эпизодов.

Займствуя ретростилистику или контрастирующие языковые сферы в современной музыке /джаз, рок, эстрадно-бытовые жанры/, композитор рефлектирующего стиля нередко прибегает к прямому цитированию с его разновидностями /в отличие от преимущественного использования стилизации в "неоклассицизме"%. Обострение стиливого контраста в полистилистических произведениях между заимствуемыми и оригинальными музыкальными фрагментами достигает масштабов коллажа.

При мозаичности стилистического ряда произведение сохраняет обобщающее стиливое единство: дух автора, результирующее авторское "я" обнимает собой неоднородный стилистический спектр.

Далее обсуждаются проблемы цитирования, коллажа, эклектики и "неполной стиливсой ассимиляции", связанные с техникой полистилистики в рефлектирующем течении.

Художественной проблемой техники коллажа оказывается сохранение авторского "я" в условиях использования кричаще чужеродных фрагментов музыкального языка. Потому столь редки в XX веке удачные сочинения, созданные с применением коллажной формы. В произведениях интерпретирующего направления коллаж чаще оказывается составной частью более обширной Полистилистической концепции, где стилистически чуждое перемежается с достаточно масштабными эпизодами оригинального композиторского стиля. Это в большей степени расширяет возможности выявления обобщающих авторских оценок по поводу заимствуемого чужеродного материала, способствует ассимиляции инновключений на уровне композиции.

20-30-е годы тяготеют к аналитичности, дифференцированности - поэтому коллажи имеют вид горизонтальных, последовательно-разграниченных сопоставлений контрастных по стилистике цитат с фрагментами современного оригинального языка. К концу века в связи с тяготением к синтезу, синкретичности, коллажное мышление распростра-

няется также и на многосоставные вертикально-полифонические совмещения неоднородных по стилистике тем или "музык". Даже некоторые темы в момент первоначального экспонирования в этот период приобретают контрастностовастной, дифференцированный по языку фактурный облик.

Термин эклектика - от греческого *esiektos* /избранный/ - в ХХ веке имел отчетливо выраженный порицающий смысл; им понные обозначают отсутствие единства, целостности, последовательности в убеждениях, теориях, беспринципное сочетание разнородных, несовместимых, противоположных воззрений. В конце ХХ века слово начинает употребляться в нейтральном и даже положительном смысле /особенно в области изобразительного искусства и архитектуры/. Одновременно в других видах искусства и, в частности, в музыке за эклектикой сохраняется негативный смысл.

Эклектика со знаком минус возникает в произведении начинающего или неумелого композитора, когда элементы музыкальной традиции не ассимилированы, выпирают из контекста, нарушая целостность стилевого ряда, когда искажена логика жанровых или языковых взаимосвязей, если вместо связанности мысли перед нами отдельные, не обусловленные смыслом фрагменты.

В музыкальном искусстве существует и давняя традиция "реабилитации" эклектики, жанрового ее "оправдания" - в жанрах фантазии, пастиччо, в падафразах, рапсодиях, кводлибетах и т.д. /они встречаются как в "легкой", так и в высокопрофессиональной музыке/. Отличительной особенностью этих жанров оказывается контрастностовастная структура, свобода компоновки музыкального материала, использование разного рода иностилевых заимствований в виде цитат, составляемых с оригинальным авторским языком.

Подстилистика отлична от эклектики. В полистилистике обобщающее

концептуальное единство, результирующее авторское "я" мощно скрепляет дифференцированное стилистическое множество, тогда как в эклектике интегрирующие моменты либо отсутствуют /нарушены, ложны, неумело воплощены/, либо представлены внешними /прикладными/ вне-концептуальными факторами. В качестве частного случая полистилистики коллаж сходным образом пересекается с понятием эклектики.

Конкретизируя наименьшую степень отграниченности иностилевого заимствования от современного контекста, мы вводим термин "неполная стилевая ассимиляция". В отличие от приема аллюзии, моменты "неполной стилевой ассимиляции" являются неосознанным инновключением, возникающим в произведении современного композитора непреднамеренно. Тем не менее подобное "иностилевое заимствование" может восприниматься слушателем, минимально выделяясь на фоне контекста. Если эклектика отражает наибольшую степень стилевой дифференцированности при слабости духовного объединения, то "неполная стилевая ассимиляция" - наименьшую.

Охарактеризованные проблемы рассматриваются на примере творчества Шостаковича и, прежде всего, его Концерта для фортепиано с оркестром op. 35 /1933/; далее анализируются приемы работы с заимствуемой "моделью" в творчестве Хиндемита, техника которого занимает промежуточное положение между пародийной стилизацией Стравинского и полистилистикой Шостаковича.

В § 2 - "70-80-е годы" - осмысляются изменения, происшедшие к концу XX века под воздействием во многом обновившейся художественной картины мира. Тем не менее типологически перед нами все тот же интерпретирующий стиль, так как его общая идея и технические приемы иностилевых заимствований, отражающие его характерный облик, сохраняют свое значение к концу столетия, оказываясь своеобразными константами.

Эволюционное обновление стиливой формы связано с изменением пропорций в Главном тезисе – амбивалентном сочетании идей дифференцированности–синтеза: если в начале века на первый план в этом диалектическом единстве выступала идея дифференцированности, то к концу столетия – принцип синтеза. Показателем увеличивающейся мощи синтеза служит возрастание пронизательности взгляда: художественная мысль начинает различать и объединять в целостную концепцию–картину множество деталей и градаций в стилизуемой истории культуры. Если в начале века основанием стилистической неоднородности были самые общие оппозиции типа "современность–барокко", "современность–классицизм", "Раннее возрождение – XX век", то к концу столетия отображение истории становится более детализованным.

Технически детализованность видения выражается в обилии форм, промежуточных между цитированием и стилизацией – фрагментарных стилизаций, аллюзий, псевдоцитат, цитирования периферийных сторон музыкального языка: фактуры, оркестрово–голосоведенческих моментов, исполнительских приемов, динамического профиля.

Акцент на синтезирующем начале дает новое звучание и другим сторонам содержания и формы. Ценностные нюансы глобализируются, разрастаются, культурологическая концепция становится всеохватывающе аксиологичной.

Следствием синтезирующей тенденции является взаиморастворение к концу века основополагающих течений "неоклассицизма" /"необарокко"/ и рефлектирующего стиля, узаконение и укоренение в современном языке ретроидей и ретроистилистики, возрастание богатства техник, школ и течений, включаемых в произведения.

Изменения в приемах иностилевого заимствования рассматриваются в рамках особого раздела на примере творчества Э.Денисова, А.Шнитке, Р.Щедрина и других.

В заключительном разделе главы рассматривается преобразующее действие приемов стилевой неоднородности на форму-композицию. Примерами такого преобразования могут служить новые типы вариационности и вариантности, обновленное рондо - коллажное рондо с обостренным стилистическим контрастом между рефреном и эпизодами.

В Выводах диссертации кратко излагаются основные черты интерпретирующего стиля. Феномен стиля осмысливается как культурно-исторически обусловленное отличительное качество музыкальных явлений, которое слагают идеи и приемы, материализованные в тексте музыкального произведения и повторяющиеся в разных сочинениях одного или нескольких авторов. Тогда отличительным качеством интерпретирующего стиля в музыке XX века оказывается сочетание идей дифференцированности и синтеза, которое определяет стилистическую неоднородность его стилевой формы, связанной с введением иностилевых заимствований в форме цитирования и стилизации на уровне отдельного произведения, что неоднократно повторяется в разных произведениях одного или нескольких композиторов.

В главном тезисе интерпретирующего стиля воплотилось амбивалентное единство противоположных начал: дифференцированности и синтеза. Если этот контрастносоставной "образ" расплестать на временной координате в период эволюции разбираемого стиля на протяжении XX века, то в начале столетия можно отметить превалирование тенденции к размежеванию, расслоению, тогда как принцип синтеза находится как бы в тени; и, наоборот, в 70-80-е годы уже преобладает суммирование, обобщение, когда неоднородные стилистические сегменты воспринимаются как составные части более обширного, "стереоскопического" стилевого целого.

Если же более укрупненно, как бы с позиции временной дистанции попытаться охарактеризовать основную идею интерпретирующего стиля,

то она прежде всего — преодоление стилевой множественности, дробления, дифференцированности возрастающей мощью синтеза. Его пафос — не раскол, не распад, не всеобщая дезинтеграция, как порой казалось, да отчасти и было, но все же — поиск идеала, гармонии, красоты в трудных, противоречивых условиях современной жизни и культуры. Путь преодоления стилевого кризиса видится художниками рассматриваемого направления в осмыслении истории музыкальной культуры от античности до наших дней. В разрозненности современного миропонимания ищется объединяющий взгляд на действительность как бы от лица многих людей, человечества в целом. Именно такой глобализированный взгляд на искусство и на отраженные в нем факты действительности позволяет обобщить многочисленные разновременные и разноплановые иностилевые заимствования в произведениях интерпретирующего стиля. И он же, в свою очередь, по-видимому, оказывается важным императивом нового, нарождающегося стиля третьего тысячелетия, к рубежу которого неотвратимо приближается современная цивилизация.

В Приложениях к диссертации даны четыре стилевых анализа: Концерта для фортепиано и духовых инструментов /1924/ И.Стравинского, Концерта для фортепиано с оркестром op.35 Д.Шостаковича, "Партиты" /1981/ Э.Денисова и Концерта для скрипки с оркестром /1984/ А.Шнитке. На этих примерах показывается конкретный облик интерпретирующего стиля в начале и в конце века, эволюция приемов иностилевого заимствования; рассматриваются особенности стилистической драматургии, способы обобщения неоднородного стилистического ряда, выявляются композиционные закономерности произведений рассматриваемого направления.

Четыре анализа указанных произведений также иллюстрируют теоретические положения диссертации, содержащиеся в ее основном разделе.

В конце Приложений, наряду с Библиографией и Нотными примерами, дается Терминологический словарь ключевых понятий работы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. О гармонии Генделя. // История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода. Сб. трудов. - Вып. 92. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. - С. 136 - 158 /1 п.л./.
2. Предисловие. - В нотах: В.А.Моцарт. Четыре симфонии /партитура/. М.: Музыка, 1980, - С. 2 - 5 /0,8 п.л./.
3. О технических приемах интерпретирующего стиля. - М., 1992. /Рукоп. на депонир. в Информкультуре/. /1,5 п.л./.



**AB 28.028**