

УДК 78.03+781.6

*Ю. Грибиненко***ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ  
ПОЛИСТИЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ**

*В статье рассматриваются исторические предпосылки формирования полистилистики в музыке. Выделяются четыре этапа развития этого феномена: первый этап связан с техникой заимствования, продолжительное время имевшей отголоски в музыкальной культуре; второй этап — с эпохой романтизма, а конкретнее с возникновением в этот период авторского оригинального стилистически многосоставного музыкального тематизма; третий этап — с развитием неоклассицизма, с утверждением полистилистики как черты стиля; четвертый этап — связан с осознанием полистилистики как метода композиторского творчества, соответствующего намерению автора ввести свой замысел в общий стилевой контекст музыки.*

**Ключевые слова:** полистилистика, заимствование, адаптация, полижанровость, историческая горизонталь, надисторическая вертикаль.

Доминирующей тенденцией музыкальной культуры второй половины XX века становится интеграция предыдущего исторического жанрово-стилевого опыта в музыку и поиск его нового ценностно-смыслового контекста; суммирование, сопоставление и оценка прошлого в едином надисторическом контексте. Стилиевое усложнение культуры, свободное оперирование ею целыми культурными традициями, мифопоэтическими структурами, знаковыми системами различных эпох сопровождается выражением накопленного ею смыслового опыта. Одним из явлений, наиболее точно и глубоко отразившим сущность этих тенденции, стала полистилистика.

Элементы полистилистики существовали в европейской музыке издавна — не только открыто, в пародиях, в фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров. Но степень *сознательности* применения полистилистики не выходила за рамки «вариаций на тему» или подражаний. В XX веке произошел «прорыв к полистилистике». Причем по мере движения от начала XX века к его концу данная тенденция современной музыкальной культуры в целом усилилась и укрепилась [4].

Полистилистический метод позволил развернуть панораму музыкальной культуры необъятной широты; сделать в ней различные противопоставления ассоциативным путем — путем стилевых аллю-

зий и цитат. Композиторы вводили в сочинение все мыслимые стили, практически достигая исчерпанности всех известных стилевых представлений, одновременно стремясь утвердить свое авторское начало. В результате полистилистика своим появлением, с одной стороны, заявила о себе как новый *метод* композиторского творчества, соответствующий намерению автора ввести свой замысел в общий стилевой контекст музыки; с другой же, стала знаковым выражением *множественности* музыкального сознания.

Исторически появление полистилистики было подготовлено определенными этапами развития музыкальной культуры прошлых столетий. Мы можем выделить четыре этапа развития полистилистики. Отметим, однако, при этом, что явления, на которых мы специально не фокусируем внимание в рамках нашей статьи, эклектика, любое проявление музыкально-речевой контаминации, а также алеаторические тенденции в разных их исторических проявлениях также существенно повлияли на формирование и становление феномена музыкальной полистилистики.

Первый этап в процессе формирования полистилистического метода связан с техникой заимствования. В этом случае истоки полистилистики обнаруживаются в практике написания католической мессы на *cantus prius factus* (голос-первоисточник). Эта техника сочинения применялась европейскими композиторами, начиная с позднего Средневековья до раннего барокко, расцвет ее пришелся на вторую половину XV и XVI века.

В качестве *cantus firmus* использовались различные источники, чаще всего известные мелодии, на что указывает само название *cantus prius factus*, заимствованное из трактата Анонима IV, то есть «прежде созданный напев» или «первичный напев, предварительно сделанный» [9]. Традиция была такова, что вместе с опорной темой заимствовался и весь текст произведения, о чем свидетельствуют сочинения Г. Дюфай, Й. Окегема, О. Лассо, Дж. Палестрины. По мнению П. Чероне, первоисточник мессы является той самой отдельно существующей «частью», которая обретает новую жизнь в крупной композиции, имеющей полное право рассматриваться как произведение «новое» [2].

Позднее, в XVI веке в творчестве И. С. Баха, например, присутствует достаточное количество произведений, основанных на адаптации музыки других композиторов. К ним относятся всевозможные переработки инструментальных концертов разных ком-

позиторов, полифонических жанров, камерной скрипичной музыки, сюит. Большая часть переработок сделана для клавира, меньшая — для органа. Стоит в связи с этим упомянуть его шестнадцать концертов для клавира соло, которые являются обработками скрипичных произведений авторитетного профессионала А. Вивальди и совсем еще неопытного музыканта-любителя — юного герцога Иоганна Эрнста Веймарского (концерты № 11 и 16), а также Г. Телемана (концерт № 14) и брата знаменитого Бенедетто Марчелло, малоизвестного музыканта Алессандро Марчелло (концерт № 3).

Уже в XIX веке мелодии В. Беллини, включая знаменитую «Casta diva», спокойно использовали его достаточно именитые соотечественники. Такая традиция заимствования продолжительное время имела отголоски в музыкальной культуре и могла привести к эффекту комбинирования фрагментов различных произведений в одной композиционной последовательности. Именно так возникает и опера-«пастиччо». Ее создатели стремились в угоду слушателю объединить в одном произведении целый ряд наиболее популярных оперных номеров. Для подобных пастиччо создавались новые либретто, и, таким образом, каждый из номеров звучал с новым текстом.

Ярким примером пастиччо с музыкой различных композиторов может служить опера «Томирис, королева Скифии», составленная Дж. Пепушем из на основе номеров из опер А. Скарлатти, Дж. Бонoncini, А. Стеффани, Ф. Гаспарини и Т. Альбинони; а образцом пастиччо из опер одного композитора является «Айвенго», составленная А. Паччини из опер Дж. Россини «Семирамида», «Моисей», «Танкред» и «Сорока-воровка». Такую оперу вряд ли можно считать уже состоявшимся полистилистическим или коллажным явлением, поскольку она лишена композиционной цельности, завершенности, не соответствует критериям художественного произведения. Данная «опера» скорее является своеобразной концертной программой; недаром ее и называли «концертом в костюмах».

Второй этап исторического вызревания полистилистики можно связать с романтизмом, когда возникает авторский оригинальный стилистически многосоставный музыкальный тематизм. В основе такой музыкальной темы, как правило, лежит прием обобщения через жанр. Важнейшим критерием, позволяющим отличить метод полижанровости, является преднамеренность. Это — сознательно используемый композитором метод, прием, необходимый для воплощения

специфического замысла с помощью сочетания двух или нескольких жанров с их типизированным содержанием.

Полижанровость в музыке имеет множество форм: жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое цитирование, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др. При этом происходит деление жанров на «отражающие» (то есть основные, исходные жанры) и «отражаемые» («добавочные», использованные композитором помимо основного). Эти жанры, во-первых, отличаются наибольшей степенью семантической типизированности, или наибольшей степенью жанровой «детерминированности», а потому способны вызывать достаточно сильные ассоциации; во-вторых, они служат для композитора своеобразным музыкальным эквивалентом «жизненных реалий» [6].

Полижанровость при этом можно рассматривать как особую форму жанрового множества, возникающую в результате преднамеренного использования в рамках одного и того же музыкального произведения существующих свойств двух и более музыкальных жанров, каждый из которых сохраняет свою типизированную семантику [6].

Если проводить аналогии между полистилистическими и полижанровыми приемами, то близость обоих заключается, прежде всего, в том, что в обоих случаях происходит увеличение смыслового объема музыкального произведения, расширяются его содержательные границы. Полижанровость и полистилистика в равной мере перестроили в музыкальном произведении средства и жанра, и стиля. Если до XX века в произведениях существовал неявно выраженный диалог стилей (чему отвечает понятие стиливого синтеза), то именно полистилистика, особенно во второй половине XX века, придала яркость, живость, театральность этой семантической игре.

Полижанровые элементы, так же как и позднее полистилистические, вошли в двустороннюю диалектическую связь с фабулой, выражая ее и обретая в ней новые смыслы. Таким образом, метод полижанровости, где полижанровые элементы стали «лексемами» музыкального языка композитора, созвучен позднему методу полистилистики, где цитируемые стили — также своеобразные «слова» музыки разных времен [5]. Распоряжение ассоциациями, кроющимися в таких жанровых и стилистических «словах», позволило композиторам с большей рельефностью выражать свои мысли, а слушателям их улавливать. Таким образом, возникает полижанровость как осязаемая предтеча полистилистики.

Третий этап становления полистилистики связан с развитием неоклассицизма и захватывает первую половину XX века, может быть, чуть далее. Он связан с утверждением полистилистики как черты стиля, вызванной обращением к достаточно обобщенному историческому стилевому прецеденту, материалу, с созданием устойчивой дистанции по отношению к нему. Обычно такая дистанция подразумевает отстранение, отчуждение, игру с формой. Неоклассицизм, и в частности И. Стравинский, выявляет историческую горизонталь полистилистики.

Композитора совершенно справедливо называют лидером, «классиком неоклассицизма». И. Стравинский в своем творчестве использует традиции всех европейских композиторских школ (немецкой, французской, итальянской, русской), создает универсальную разновидность музыкального неоклассицизма: «композитор воссоздает в своих произведениях фактически все исторические стили: от архаики, средневековья и ренессансной музыкальной культуры — до классической и романтической традиций» [3, с. 54]. Образцом музыки из прошлой эпохи ему служили: эпоха барокко («Царь Эдип»), опера времен В. А. Моцарта («Похождения повесы»), придворный балет эпохи Людовика XIV (балет «Аполлон Мусагет»), музыка П. Чайковского (балет «Поцелуй феи»), ранний инструментальный классицизм («Симфония in C»), concerto grosso (концерт для камерного оркестра Дамбартон-Окс, «Базельский концерт») и т. д.

В творчестве Стравинского «неоклассицистский» период является самым продолжительным. В нем можно выделить две фазы. В конце 1920-х и в 1930-е годы композитор не только отбирает стили музыкальной классики и (по выражению самого И. Стравинского) занимается «реконструкцией кораблей», но и ищет пути их совмещения в одном звуковом пространстве. «В результате чего возникла техника полистилистики — множественности стилистических элементов, приводящих к межжанровым связям между жанрами и появлению жанровых гибридов» [3, с. 56].

В целом в своих сочинениях этих лет композитор использует два основных принципа — адаптации и цитирования. основополагающим для И. Стравинского стал метод адаптации, когда композитор свободно стилизует, преобразует музыку прошлого, сочетая со своим художественным стилем. Примером этого принципа может служить опера-оратория «Царь Эдип». Жанр оперы соединяет в себе черты барочной оратории и оперы-*seria* XVII века, стилизацию античной

трагедии и принципы оперной драматургии XIX века. Соединение разных жанровых признаков является одной из основных черт неоклассицизма.

Метод цитирования используется у И. Стравинского в балете «Поцелуй феи». Написан он был к тридцатипятилетию со дня смерти П. Чайковского и построен на темах из произведений этого композитора. «Колыбельная в бурю», мотивы баллады Томского из оперы «Пиковая дама» и интонации романса «Зимний вечер» предстают в новом гармоническом, фактурном и тембровом изложении. Интересно, что использование сочинений других авторов в своих произведениях И. Стравинский называл рекомпозицией (*recomposition*), то есть пересочинением, воссозданием.

С конца 1930-х годов (вторая фаза неоклассицистского периода) освоённые ранние «музыкальные манеры» сливаются в универсальную модель новой музыкальной классики. Здесь, вместе с методом адаптации чужого материала, И. Стравинский использует метод аллюзии. Последние пятнадцать лет творчества он использует «приемы строгой полифонии в расширенном мажоре-миноре, что отвечало его стремлению к «унификации, порядку, взаимосвязи всех элементов музыки» [3, с. 59].

В целом подчеркнем неотъемлемый элемент композиторского метода И. Стравинского, шире неоклассицизма, — игровой, указывающий на осуществление основной позиции композитора по отношению к стилевому материалу, а именно на отстранение и остраннение, то есть всяческое подчеркивание дистанции между автором и воспроизводимым материалом, вплоть до утрирования, пародирования некоторых черт стилевой модели. Соответственно приводящий к утолщению слоев нового произведения: он все более отдаляется от первоисточника и становится иным, композитор как бы «присваивает» его. «Чужое» становится «своим». Такая игра аналитична, умоглядна и подчеркивает историзм мышления композитора и в целом антиромантична.

Четвертый этап в формировании полистилистики связан со второй половиной XX столетия. Именно в этот исторический отрезок музыкальная полистилистика дозревает до значения метода, историческая горизонталь сменяется надисторической вертикалью, то есть задачей композитора становится такой стилевой синтез, который определенные исторические модели превращает в равно важные и равно близкие грани единого музыкального текста. Отметим, что творчество И. Стравинского, рассматриваемое в качестве образцово-

го в предыдущем, третьем этапе, только предваряет такое понимание полистилистики.

В результате всего предшествующего культурно-исторического развития контекст художественного творчества уплотнился так, что в данный период художник обязан учитывать стилистическую многомерность культуры и откликаться на стилиевой плюрализм окружающего мира, используя в своих произведениях одновременно несколько стилей, сопоставляя их и контрастируя. В XX веке проблема традиций, связей современного творчества с предшествующим опытом является одной из актуальных, жизненно важных судеб музыкальной культуры.

Отличительной чертой полистилистики в этот период становится то, что главным контекстом и подтекстом всех музыкальных решений представленных авторов является сама музыка — как Большой текст, как единое пространство музыкально-стилевых моделей, текстовых формул, позволяющее создавать картину мира с достаточной степенью точности и убедительности. В этом мы видим социально-эстетическое значение музыкальной полистилистики как метода: музыка получила право рождаться из музыки же, достигнув необходимой степени стилистического разнообразия и широты, в то же время не утратив дороги к тому цельному смыслу, который в реальной жизни зачастую найти очень трудно.

По словам А. Шнитке, «идея универсальности культуры и ее единства кажется очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [9, с. 61]. Таким образом, в современной музыкальной культуре явление полистилистики, подготовленное длительным историческим формированием, оказывается одним из основополагающих.

Метод полистилистики в творчестве композиторов последней трети XX — начала XXI веков означает: во-первых, подъем на надисторический уровень, когда все стилиевые слагаемые музыки являются равнозначными гранями Большого текста музыки; во-вторых, особое отношение к чужому текстологическому материалу, которое, несмотря на разнообразие позиций, более всего связано с желанием понять и пережить, сочувственно принять все содержание музыки как свое, повторив наилучшее в нем, возобновив лучшие его стороны.

Полистилистика как композиторский метод выражает определенную диалогическую позицию, для которой типично взаимодействие

«чужого — своего» и «своего — чужого» (впрочем, типичное для порождения любого текста, на что, в частности, обращает внимание М. Арановский в своем исследовании структуры и свойств музыкального текста).

Полистилистика проходит различные фазы диалога: от подчинения авторитету «чужого» — через освоение его логического аппарата — к самозаконности по отношению к нему, к преобразованию «чужой инициативы» в собственную. Различные авторские позиции по отношению к текстологическому материалу внутри произведения позволяют нам наметить основные тенденции полистилистики, а именно:

- *уподобление* (согласие, снятие авторской дистанции по отношению к «чужому» текстологическому материалу);
- *расхождение* (остранение, частичное дистанцирование по отношению к «чужому» текстологическому материалу);
- *растождествление* (отстранение, неприятие «чужого», вплоть до отчуждения);
- *отторжение* (активное неприятие, деформация, ломка заимствованной стилистической модели).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки / В. Варунц. — М., 1988. — 80 с.
2. Гордон Т. Палестрина : мессы на мадригалные источники : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. А. Гордон. — М., 2011. — 20 с.
3. Еременко Г. История зарубежной музыки от рубежа XIX—XX до середины XX века : программа-конспект для студентов исполнительских факультетов музыкальных вузов / Г. А. Еременко. — Новосибирск, 2002. — 78 с.
4. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Ивашкин. — М. : Культура, 1994. — 304 с.
5. Кондаков И. Музыка в контексте исторического времени. Прорыв к полистилистике (Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века) / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. — 2006. — № 1. — С. 147—159. (Музыка в контексте исторического времени).
6. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Ф. Шопена : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. Э. Самвелян. — М., 2000. — 18 с.
7. Холопова В. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. — М. : Советский композитор, 1990. — 350 с.
8. Хорунженко К. Культурология : энциклопедический словарь / К. Хорунженко. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. — 640 с.



9. Шульгин Д. Альфред Шнитке. Беседы с композитором / Д. Шульгин. — М. : Деловая лига, 1993. — 275 с.
10. Coussemaker Scriptorum de musica nova series / Coussemaker. — Vol. I. — 356 p.

**Грiбiнcкo Ю.** *Историчні передумови формування полістилістики в музиці.* У статті розглядаються історичні передумови формування полістилістики в музиці. Виділяються чотири етапи розвитку цього феномену: перший етап пов'язаний із технікою запозичення, що тривалий час мала відгомони в музичній культурі; другий етап — з епохою романтизму, а конкретніше з виникненням в цей період авторського оригінального стилістично багатоскладового музичного тематизму; третій етап — з розвитком неокласицизму, з утвердженням полістилістики як риси стилю; четвертий етап — пов'язаний з усвідомленням полістилістики як методу композиторської творчості, відповідного наміру автора ввести свій задум у загальний стильовий контекст музики.

Ключові слова: полістилістика, запозичення, адаптація, поліжанровість, історична горизонталь, надісторична вертикаль.

**Gribinenco G.** *Historical background of polystylistics in music.* The article deals with the historical background of the formation of polystylistics in music. There are four stages of development of this phenomenon: the first stage is connected with the technique of borrowing, which had echoes of a long time in the music culture ; the second stage — from the era of Romanticism, and more particularly with the emergence at this time of the original author's stylistic and thematic multibulk musical; the third phase — the development of neoclassical, with the approval of both polystylistics style features; fourth stage — is associated with the realization of polystylistics as a method of composing art corresponding to the intention of the author to introduce his plan into the overall style of music context

Keywords: polystylistics, adoption, adaptation, polygenre, historical horizontal, overhistorical vertical.

