

contrasting types of the timbre and texture that perform the dramatic, conceptual, form creating and cycle forming functions in the cantata.

Key words: timbre, timbre and texture, chamber cantata, E. Firsova, O. Mandelstam.

Иван Субботин

ПОЛИСТИЛИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ САРАТОВСКОЙ ШКОЛЫ

Вторая половина XX века – время существенного расширения и обогащения средств музыкальной выразительности, новаторства в области композиционных техник. Одно из приоритетных положений занимает техника полистилистики, давшая толчок к переосмыслению категорий *стиль* и *текст* сквозь призму новых *композиторских технологий*. Подобное толкование полистилистики изучено недостаточно и поэтому представляется **актуальной** исследовательской задачей, решение которой предпринято на базе музыки композиторов саратовской школы.

Как известно, формирование принципов этой композиционной техники сопровождалось отказом от музыкального структурализма и, в целом, культурологическим аспектом творчества современных композиторов. Вслед за Альфредом Шнитке – апологетом нового принципа композиции [15], полистилика получает широкое и разнообразное художественное преломление, становится импульсом для теоретического переосмысления понятия *стиль* в современной музыке. В настоящее время, эта категория теоретического музыкознания приобрела расширенное содержательное и терминологическое толкование, соответствующее философии творчества современных композиторов: «интерпретирующий стиль» (В. Медушевский), «открыто ассоциативный стиль» (Г. Григорьева), «культурологический метод творчества» (В. Тарнапольский), «мышление стилями» (С. Савенко) [3, с. 9]. Классический этап изучения технологических аспектов нового принципа композиции определён работами Г. Григорьевой [3; 4], В. Холоповой [13], Е. Чигарёвой [14], в которых рассматриваются вопросы типологии, драматургии, характеризуются приёмы и средства полистилистики в музыке разных композиторов.

Дальнейшее развитие теории полистилистики эволюционирует в связи с формированием новых направлений музыкознания. В частности, с появлением такой актуальной проблемы современного искусствознания как межтекстовые взаимодействия в музыке. В работах

М. Высоцкой [3], Г. Григорьевой [3; 4], Л. Дьячковой [9], И. Коханик [10], И. Стогний [11; 12] и других исследователей, категории языка и стиля получают глубинное осмысление на *интертекстуальном* уровне; в работах А. Денисова [6; 7; 8] формулируется методологическая преемственность полистилистики и интертекстуальности.

В целостной картине композиторов саратовской школы присутствует историческая глубина, связанная с именами её корифеев, среди М. Н. Симанский, Б. А. Сосновцев, А. А. Бренинг, О. А. Моралёв, Е. В. Гохман и другие. Все они являются воспитанниками московской консерватории с соответствующими высочайшими профессиональными и интеллектуальными ценностями. Мощной духовной нитью соткана образовательная преемственность (педагог-ученик) нескольких поколений саратовских композиторов.

Образовательное, эстетическое и этическое родство композиторов саратовской школы не стало препятствием для проявления их яркой творческой индивидуальности, связанной, в том числе, с современными техниками композиции. Такова, в частности, техника полистилистики, изобилующая технологическими находками в музыке Е. Гохман, В. Королевского, В. Мишле, Е. Мякотина, В. Орлова и других композиторов. В данной статье остановимся на особенностях преломления полистилистики в произведениях Е. Гохман и В. Мишле. Отметим тот факт, что при значительности, весомости данного технологического параметра в творчестве выдающихся саратовских композиторов, в научной литературе он не получил сколько-нибудь полного освещения.

В контексте российской музыкальной культуры второй половины XX века, заметное положение занимает творчество Елены Гохман (1935–2010) – композитора, профессора кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Продолжая традиции своих московских наставников Юрия Шапорина и Родиона Щедрина, Елена Гохман индивидуально «вписывается» в стилевые новации эпохи. Яркими вехами творческой биографии композитора выступили многие сочинения. Это камерные оперы на чеховскую прозу «Цветы запоздалые» (1979) и «Мошенники поневоле» (1984). Камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф.-Г. Лорки (1975) и концерт для оркестра «Импровизации» (1978). Вокальные циклы «Бессонница» на стихи М. Цветаевой (1988) и «Благовещение» на стихи русских поэтов XX века (1990). Балет «Гойя» (1996) и оратория «Ave Maria» (2000). Вокально-симфонические медитации «Сумерки» (2003) и духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю» (2005).

Как отмечает А. Демченко, «эволюция творчества композитора проходила, на разных этапах, в соприкосновении с разными направлениями, техниками и интонационными пластами. В музыке Елены Гохман получает своеобразный отзвук русское и зарубежное средневековье (знаменный распев, григорианика), Возрождение и барокко, классика и ряд индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер)» [5, с. 70–71].

Обращение к «чужому слову» композитор культивирует на разных уровнях: жанровом, композиционном, стилевом. Последний уровень межтекстовых взаимодействий в виде **коллажной полистилистики** получил наиболее интересное воплощение в ранних инструментальных композициях. Таких, как «Квintет-буфф» для медных духовых (1981), «Семь эскизов» для фортепиано (1985), «Сонатина-парафраза» для фортепиано и ударных (1985). Жанровый уровень воплощения **симбиотической полистилистики** демонстрируют вокально-хоровые сочинения зрелого периода творчества, достойную часть которых представляет композиция «Лунная соната» – заключительная часть цикла «Три посвящения» для сопрано, хора и органа (1991).

По ёмкому определению В. Холоповой, «Лунная соната» Бетховена – это *«поэтический образ Вечной Музыки»* [13, с. 231], нашедший отклик в произведениях многих современных композиторов (Д. Шостаковича, А. Шнитке, К. Караева - Ф. Караева, Д. Куртага, Л. Де Пабло, Х. Гурецкого, М. Кагеля, В. Рябова, А. Кнайфеля, В. Екимовского и др.). Традиция обращения к «Четырнадцатой сонате» Бетховена продолжена в «Лунной сонате» Елены Гохман в индивидуальном и творчески убедительном преломлении идеи «стилистической модуляции».

Выступая одним из вариантов многочисленных транскрипций известного бетховенского сочинения, «Лунная соната» Елены Гохман представляет самостоятельное и оригинальное художественное произведение, по-новому осмысляющее цитируемый текст. Новизна заключается в тембровом расслоении фактурной вертикали, которая представляет собой органичный сплав разных стилей. Нижний пласт – это органная транскрипция-цитата музыки первой части «Лунной сонаты» Бетховена. Средний хоровой пласт – хоральная «поддержка» сумрачного эмоционального фона. Производная от верхнего голоса бетховенской сонаты вокальная партия – свободно развёртываемый монолог на текст одного из стихотворений цикла «Бессонница» М. Цветаевой. В итоге, музыка бетховенской сонаты предстаёт в новом полифоническом

пространстве, маркирующем отличия заимствованного (нижний пласт) и авторского (средний и верхний пласты) текстов.

В русле постмодернистского искусства, композиция Елены Гохман вскрывает типичные свойства полистилистики в соединении музыкального, поэтического и живописного содержательных векторов. Возникает синестезия музыкально-поэтического текста и яркого, почти визуально выраженного образа ночи, выступающего доминирующим содержательным мотивом сочинения. В этом плане первостепенна роль эмоционально-психологической, с трагедийным подтекстом, «ночной» поэзии Марины Цветаевой, способствующей жанровой переоценке фактурных пластов «Лунной сонаты» Елены Гохман.

Диалог стилей осуществляется в сочинениях Елены Гохман на базе разных принципов межтекстовых взаимодействий. В их ряду центральное место занимает «немаркированный» (термин А. Денисова [8]) тип, предполагающий лексическое моделирование стиля или стилей. В этом плане, большое значение приобрела стилевая модель *ренессансного мадригала* – своеобразного «супертекста», «нити», объединяющей самые разные композиции Елены Гохман («Испанские мадригалы», «Три вокальные миниатюры» для сопрано, флейты и фортепиано на стихи поэтов Возрождения (1976), вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье»).

В творчестве композитора жанр мадригала имеет символическое значение и глубинные корни. В работах А. Демченко отмечается сближение романсового стиля композитора с мадригальностью в широкой трактовке этого понятия. Жанровая опора на мадригал акцентируется в оратории «Испанские мадригалы». Мадригальный стиль, рефлексивный психологизмом и лирикой, отражает внутренний мир композитора и перекликается с содержанием стихов её любимых поэтов А. Блока, Ф.-Г. Лорки, М. Цветаевой. Мадригальность сфокусировала и подчеркнула такие доминантные свойства авторского стиля, как: камерность, внутренняя эмоциональная сосредоточенность и лиризм, психологизм и драматургия контрастов, одухотворённость и рефлексия, ясность и детализированная изысканность. В недрах жанра мадригала сформировались некоторые лейттембровые черты авторского вокального стиля. Таковы, в частности, тембры сопрано или тенора (высокого баритона), трактуемые в экспрессивно-напряжённом ключе, а также тембр гитары как символ камерности и мадригальной песенности. Можно утверждать, что жанр мадригала в музыке Елены Гохман – это не столько связующая нить разных эпох, сколько поле *органического сращивания* авторского и одного из ведущих ренессансных стилей.

Многосмысловое выражение мадригала на уровнях жанра, поэтики, исполнительской специфики, лексики, авторской психологии восприятия и интерпретации, обусловило высокий статус *мадригальной модели* музыки Елены Гохман. В этом отношении весьма показателен вокальный цикл «Бессонница» на стихи М. Цветаевой, в котором наиболее достоверный уровень моделирования мадригальной лексики демонстрирует гармоническое мышление композитора: модальная трактовка тональности, трезвучная структура вертикали, сопоставление хроматических созвучий по типу мадригалов Джезуальдо. В свете песенно-жанровой трактовки мадригала воспринимаются смысловые и текстовые аллюзии на немецкую Lied. В этом отношении, интересно решение финальной песни «Свете тихий», в которой воспроизводятся интонационные, гармонические и фактурные черты бетховенской песни «Сурок» и песни «Шарманщик» из цикла «Зимний путь» Шуберта. На базе мадригала оттачивалась хоральная техника письма, получившая широкое применение в крупных духовных сочинениях композитора, таких, как оратория «Ave Maria», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю». Мадригальная модель стала связующим звеном между монофоническим и полифоническим хоралами – стержневыми жанрами поздних произведений Елены Гохман на католические и православные христианские сюжеты.

Главенствующим принципом мышления выступает полистилистика в музыке Владимира Мишле (род. в 1960 г.) – композитора, доцента кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Концептуальное значение полистилистического принципа композиции обусловлено ментальностью, жизненными и творческими *credo* композитора. Воскрешая мелодическое начало, передавая многогранность мира интеграцией низких и высоких, банальных и изысканных стилей, используя лексику старинной, классической, романтической и популярной музыки – композитор «окрашивает» музыку своих четырёх симфоний, многочисленных камерных и вокально-хоровых композиций смысловыми гранями ёмкого понятия *Weltmusik* К. Штокхаузена [16]. Управляющая роль полистилистики в музыке Владимира Мишле проявлена как на уровне программы (заявленной в названии произведений), так и в отборе поэтических текстов, в выборе тембровых, драматургических и формообразующих средств развития. Укажем, в частности, на такие сочинения композитора, как: симфония «В классическом стиле», «Детская» симфония, симфоническая картина «Праздник», прелюдия для оркестра «Баю, баюшки, баю», симфоническая картина «Размышление». В кругу

произведений камерно-инструментального жанра назовём прелюдию для камерного оркестра «Памяти Ван Гога», «Концертино» для камерного оркестра и «Концертино» для флейты и камерного оркестра, «Сюиту» для флейты и фортепиано, «Экспромт» для флейты, виолончели и фортепиано, фортепианный цикл «Настроения» и «Прелюдии» для фортепиано. В этом же ряду вокальная и хоровая музыка (на стихи Ф.-Г. Лорки, Николая Палькина, Натальи Кравченко), хоровые «Фантазии» на темы популярных песен и джазовых мелодий, «Детская музыка» для фортепиано и струнного квартета, «Фантазии» для камерного оркестра и фортепиано, для струнного квартета («Феличита», «Ёлочка», «Памяти Кузнечика или из жизни Артиста»).

Свои опусы Владимир Мишле называет «серьёзной» и «несерьёзной» музыкой. По мнению Л. Вишневской, уже в этом определении «проступает специфика мышления, акцентирующего юмор, шутку, игровое начало как в музыкальном творчестве, так и в сфере словесной пародии, которой отлично владеет композитор» [2, с. 41]. «Серьёзная» музыка Владимира Мишле соответствует **симбиотическому типу** полистилистики. Её особенности проявляются в слиянии и взаимопроникновении разных стилей, сглаживании контраста между стилевыми моделями и осуществлении плавной стилистической модуляции [14, с. 438]. Как отмечает Е. Чигарёва, в таких случаях «ускользает» точный источник заимствования и возникает лишь общий намёк (аллюзия) на стилевой прототип [14, с. 442]. В целом, стилевой симбиоз произведений композитора возникает на базе *стилизации* или *имитации* стилевой модели эпохи, жанра, конкретного композиторского стиля. В контексте симбиотического типа полистилистики, в сочинениях Владимира Мишле происходит смешение, нечёткость разделения авторского и «чужого» текстов, их неконфликтное взаимодействие и, в итоге, сближение. Подобный результат стилевого симбиоза объясняется содержательной (жанр, эмоция, музыкальная лексика) общностью авторского и заимствованных музыкальных текстов. Таково, к примеру, стилевое сближение в «Концертино» для флейты с оркестром в виде аллюзий-ассоциаций с музыкой Грига и шлягером XX века. В хорах «Сердце, одинокий остров» и «Утоли моя печали» на стихи Н. Кравченко возникает диалог авторского и заимствованных стилей в контексте ренессансного, барочного, блюзового и церковно-православного хорала. Прелюдия для оркестра «Баю, баюшки, баю» решена в жанре колыбельной и опосредована связью с музыкой Лядова и Мясковского. Симфоническая картина «Размышление» тематически ассоциируется с музыкой Лягран и Мориа. В Четвёртой симфонии g-moll возникают отчётливые

тематические аллюзии (в том числе тональные) на музыку Моцарта и киномузыку И. Шварца. Вокализ «Сон» (из цикла «Четыре стихотворения» Ф. Г. Лорки) воспроизводит фактурные, интонационно-гармонические знаки испанской гитарной музыки. Импрессионистский звуковой колорит воссоздаётся в симфонической картине «Памяти Ван Гога». Жанровые, тембровые, тематические аллюзии на барочное музицирование возникают в «Сюите» для флейты и фортепиано.

Все приведённые примеры объединяются лирическим элементом – отличительным свойством проявления неоромантизма современной музыки и характерной чертой полистилистического симбиоза [14, с. 439].

«Несерьёзная» музыка Владимира Мишле представляет оригинальное преломление **коллажного типа** полистилистики. Её своеобразие заключается в нивелировании смыслового и тематического контраста при объединении чуждых друг другу стилей. Основные средства коллажной полистилистики – *цитата* и принцип *монтажа*, которые обеспечивают сквозное значение полистилистического принципа мышления в ряде сочинений. В отличие от традиционного понимания коллажа как средства создания гротеска и иронии, как противопоставления, столкновения и подчёркивания контраста между профанным и высоким, – в музыке Владимира Мишле происходит сближение разных жанровых и тематических сфер. Композитор преодолевает их «стилистическую несовместимость» [14, с. 441] через обнаружение неуловимого интонационного и выразительного родства бытовой и академической музыки, шлягера и симфонии. В этом плане, Владимиру Мишле свойственно отсутствие неприятия бытовой музыки, её позитивное ощущение и творческое осмысление в качестве возможного «зерна» для «серьёзного» сочинения. Яркий пример индивидуального претворения коллажного типа полистилистики представляет струнный квартет «Памяти Кузнечика или из жизни Артиста», в котором автор использует 21 цитату из музыки Вивальди, Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Алябьева, Чайковского, Дунаевского, Пахмутовой, Островского, Гладкова, Шаинского, русской народной и городской песни. В этом произведении воплотились самые сущностные черты полистилистического принципа мышления Владимира Мишле. Это тенденция к охвату всех пластов мировой музыкальной культуры и стремление «познать тайну интонационного родства самых разных направлений и стилей» [2, с. 42]. Это также движение к композиционно-художественной целостности в наложении двух разных систем: классической сонатной формы и старинной техники сочинения *quodlibet* (лат., букв. «что угодно»), основанной на соединении

законченних или фрагментарних мелодий. Смешение этих систем создаёт содержательную интригу, вносит пародийно-смеховой элемент, сближает музыку квартета с игровым театрализованным действием. Сонатная форма, имитационно-фугированное развитие и лейттема «кузнечика» обеспечивают композиционно-тематическое единство квартета.

«Серьёзная» и «несерьёзная» музыка Владимира Мишле объединяется использованием элементов разных типов полистилистики, общими композиционными и драматургическими установками. Нередко в произведениях симбиотического типа встречается метод цитирования интонационно и жанрово близкого основному тексту материала. Таковы, к примеру, тема Шуберта в хоре «Утоли моя печали» или «тема судьбы» Бетховена в медленной части Четвёртой симфонии.

Композиция сочинений Владимира Мишле базируется на принципах формообразования музыки XVIII–XIX веков. Частое обращение к формам вариаций, рондо, сюиты, фантазии, прелюдии, фуги, концерта соответствует полистилистическому типу мышления как пространству соединения разных эстетических позиций и музыкальных языков. На этом фоне парадоксальное положение занимают сонатная форма и симфонический метод развития. Казалось бы, несовместимые с той же коллажной полистилистикой, принципы сонатной композиции приобретают особое выражение, выступая «носителями» *игровой драматургической идеи* музыки классиков.

Игровая логика сонатных композиций Гайдна, Моцарта и полистилистический принцип мышления Владимира Мишле оказываются в поле единых способов кодирования музыкальной информации, актуализируют игровое начало как постоянно существующую «потребность человечества в принципиально неоднозначной интерпретации мира» [1, с. 4]. Полилогика как выражение игрового начала (множественность, театральность, повышенная репрезентативность, логика концертирования и столкновения) стала особенно привлекательна для полистилистического модуса музыки Владимира Мишле. Смысловыми координатами игровой концепции серьёзно-смеховых жанров композитора выступают шутка, ирония, пародия, театральные элементы перевоплощения (тематического, тембрового, фактурного, формообразующего), неконфликтная *диалогика* как главное событие и атрибут игровых систем [1, с. 6].

Возникает сонатность, сущность которой раскрывается не в споре идей, а в вибрации на грани нескольких смыслов. В итоге, содержательные концепты симфонического метода мышления раскрываются в контексте таких особенностей сонатной формы Гайдна и Моцарта, как статика, аналогия, совмещение разных точек зрения. Целью подобного развития

становится контраст, который, «не изменяясь по существу, лишь множится, „тиражируется”, концентрируя внимание на мастерстве импровизации» [1, с. 10]. Чертами игровой логики обусловлено присутствие формы второго плана (рондо, вариация, сюита) в сонатных композициях Владимира Мишле.

В заключение отметим следующее. Полистилистика – универсальный язык музыки и сущностное явление современного искусства. В музыке саратовских композиторов она выступает одним из ведущих принципов творческого мышления, адекватно отражающим универсальные законы художественного творчества второй половины XX столетия.

1. Вартанова Е. И. *Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта* / Е. Вартанова. – Саратов, 2003. – 24 с.
2. Вишневская Л. А. *О музыке Владимира Мишле* / Л. А. Вишневская // *Музыка и время*, 2013. – № 3. – С. 41–42.
3. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. *Музыка XX века: от авангарда – к постмодерну: учеб. пособие* / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М., 2014. – 440 с.
4. Григорьева Г. В. *Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления* / Г. В. Григорьева // *Теория современной композиции* / Отв. ред. В. Ценова. – М., 2005. – С. 23–40.
5. Демченко А. И. *Ее путь в искусстве* / А. И. Демченко // *Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения*. – Саратов: СГК им. Л. В. Собина, 2005. – С. 3–72.
6. Денисов А. В. *Музыкальный язык: структура и функции: монография* / А. В. Денисов. – СПб.: Наука, 2003. – 207 с.
7. Денисов А. В. *О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении* / А. В. Денисов // *Поэтика музыкального произведения: новые научные направления*. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. – С. 28–35.
8. Денисов А. *О феномене «текст в тексте» в музыкальном искусстве* / А. В. Денисов // *Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке*. – СПб.: Астерион, 2011. – С. 160–165.
9. Дьячкова Л. С. *Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения* / Л. С. Дьячкова // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. ст.* – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 129. – С. 17–40.
10. Коханик І. М. *Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту* / І. М. Коханик // *Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст.* – К., 2001. – Вип. 7. – С. 90–95.
11. Стогний И. С. *Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке* / И. С. Стогний // *Поэтика музыкального произведения: новые научные направления*. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. – С. 36–44.
12. Стогний И. С. *Теория коннотаций в исследовании музыкального текста* / И. С. Стогний // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия* / Ред.-сост. Г. Ф. Консон. – М.: Liteo, 2015. – С. 489–499.
13. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства: Учебное пособие* / В. Н. Холопова. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.

14. Чигарёва Е.И. Полистилистика / Е. И. Чигарёва // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. – М., 2005. – С. 431–450.
15. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Г. Шнитке // В. Холопова, Е. Чигарёва, А. Шнитке. – М., 1990. – С. 327–331.
16. Stockhausen K. Texte zur Musik 1970–1977. Bd. 4: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte / K. Stockhausen – Köln, 1978. – 423 s.

Суботін Іван. Полістилістика у творчості композиторів саратовської школи. Саратовські композитори Олена Гохман та Володимир Мішле обирають полістилістику провідним принципом творчого мислення. О. Гохман звертається до «чужого слова» на жанровому, композиційному, стильовому рівнях. Жанровий рівень втілення симбіотичної полістилістики виявляється у вокально-хорових творах зрілого періоду творчості. Колажна полістилістика проявляється в ранніх інструментальних композиціях на стильовому рівні. Діалог стилів здійснюється на базі принципів міжтекстових взаємодій за «немаркованим» типом (термін А. Денисова). Особливого значення набуває стильова модель ренесансного мадригалу. Концептуальне значення полістилістичного принципу композиції зумовлено творчим кредо Володимира Мішле. Окреслюючи параметр мелодійності музики, він передає багатогранність світу інтеграцією стилів (низьких і високих, банальних і вишуканих), використовуючи лексику старовинної, класичної, романтичної та популярної музики. Саме так означається музика чотирьох симфоній, численних камерних та вокально-хорових композицій Мішле – у дусі поняття Weltmusik К. Штокхаузена. За ствердженням Л. Вішневської, «серйозна» музика композитора відповідає симбіотичному, «несерйозна» – колажному типам полістилістики.

Ключові слова: музичний стиль, полістилістика, Шнітке, колаж, симбіотичний тип, саратовські композитори, Гохман, Мішле, цитата, алюзія.

Субботин Иван. Полистилистика в творчестве композиторов саратовской школы. Саратовские композиторы Елена Гохман и Владимир Мишле апеллируют к полистилистике как к одному из ведущих принципов творческого мышления. Е. Гохман обращается к «чужому слову» на жанровом, композиционном, стилевом уровнях. Воплощение симбиотической полистилистики обнаруживают вокально-хоровые сочинения зрелого периода творчества. Коллажная полистилистика проявляется в ранних инструментальных композициях на стилевом уровне. Особое значение приобретает стилевая модель ренессансного мадригала. Полистилистический принцип композиций Владимира Мишле «окрашивает» музыку четырёх симфоний, многочисленных камерных и вокально-хоровых композиций

смысловыми гранями ёмкого понятия Weltmusik К. Штокхаузена. «Серьёзная» музыка Владимира Мишле, по мнению Л. Вишневецкой, соответствует симбиотическому, «несерьёзная» – коллажному типам полистилистики.

Ключевые слова: музыкальный стиль, полистилистика, Шнитке, коллаж, симбиотический тип, саратовские композиторы, Гохман, Мишле, цитата, аллюзия.

Subbotin Ivan. Polystylism in the music of Saratov's composers traditions. Saratov composers Elena Gokhman and Vladimir Michelet make the polystylistics as one of the leading principles of creative thinking. E. Gokhman refers to the «alien word» of the genre, compositional, and stylistic levels. The symbiotic embodiment of polystylism find vocal choral works of the Mature period of creativity. Polystylistic collage is evident in the early instrumental compositions on the stylistic level. Of particular importance is the stylistic model of the Renaissance Madrigal. Polystylistics the principle compositions of Vladimir Michelet «colors» the music, four symphonies, numerous chamber and choral compositions semantic faces significant concepts Weltmusik K. Stockhausen. «Serious» music of Vladimir Michelet, L. Vishnevskaya, corresponds to symbiotic, «humorous» is a collage type of polystylism.

Key words: musical style, polystylism, Schnittke, collage, symbiotic, Saratov composers, Gokhman, Michle, quotation, allusion.

Олеся Грицюк

ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Актуальность темы. На данный момент можно констатировать постепенную смену жанрового фонда, которая происходит в современной музыкальной практике. Пожалуй, связью с традицией остается лишь принцип жанрового обозначения, чаще всего выполняющий своеобразную программную функцию. Жанр же новых сочинений определяется чаще всего по составу исполнителей: «Музыка для...», «Композиция для ...» и пр.

«Музыкальная практика XX века при всей своей калейдоскопичности не отходит от сложившейся у романтиков традиции: коммуникативная система, формирующая слушательские ожидания, на современном этапе также опирается на обозначение сочинения. Однако появление новых музыкальных языков привело к тому, что одним из родовых признаков становятся техника композиции или доминирующий структурный принцип...» [2, с. 23].