

Музыка всегда больше, чем жанр,  
но вне жанра музыки не бывает.

*Г. Данузер<sup>1</sup>*

Конечно, разговоры о конце композиторского творчества и конце жанров — это лукавство.

*С. М. Слонимский<sup>2</sup>*

Нет отмирающих жанров, ибо в лаборатории, где царствует талант, любой жанр является в основном стимулом и толчком для фантазии, вдохновения, общения с людьми, реализации вынашиваемых или спонтанно возникающих идей. Любой жанр всегда поддается обновлению.

*М. С. Вайнберг<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Danuser H.* Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. 2-te, neubearb. Ausgabe hrsg. von L. Finscher. Kassel / Basel, 2003. Sachteil 3. Sp.1066.

<sup>2</sup> *Слонимский С. М.* Эпоха симфоний в XXI веке [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.remusik.org/sergeislonimsky/>

<sup>3</sup> *Вайнберг М. С.* Радость открытия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.boris-tchaikovsky.com/vainberg.htm>



## ВВЕДЕНИЕ



Всякому развитию задана его положительная и субстанциальная мера. Эта мера — не статическая величина как постоянное возвращение музыки к чему-то постоянному и уже заранее данному, не такая статика, которая мешает музыкальному процессу развернуться, но это непременное присутствие вертикали как смысла, как структуры соподчинений, и смысл этот — абсолютно позитивный, как само бытие.

*A. B. Михайлов<sup>1</sup>*

Соната относится к числу востребованных жанров в музыке XX века, интерес к ней достаточно устойчив на протяжении всего столетия. По приблизительным подсчетам, в этот период к данной жанровой сфере обращается более четырех с половиной тысяч композиторов различных национальных школ, создавших свыше двадцати тысяч произведений<sup>2</sup>. Вполне закономерно, что она находится в эпи-

<sup>1</sup> *Михайлов A. B.* Музыка в истории культуры. М., 1990. С. 81.

<sup>2</sup> Заметим, что в обозначенное число не входят сонаты, предусмотренные авторами для различных исполнительских составов, как например: Соната *h-moll* для виолончели (скрипки, альта, валторны) и фортепиано оп. 27 К. Аттерберга, *Sonata da camera* для альта (скрипки, виолончели, флейты, гобоя, кларнета) и фортепиано оп. 67 и *Sonate-Méditation* для скрипки (альта, виолончели) соло оп. 106 Н. Бакри,

центре исканий новых творческих идей, отражающих музыкальные реалии эпохи.

Сложная многосоставная панорама сонаты XX века складывается в социокультурном, художественно-эстетическом, интонационно-стилевом контексте своего времени, которое характеризуется, как известно, невиданным ускорением, интенсификацией процессов развития во всех сферах жизни — социальной, экономической, научно-технической, духовной. Важнейшей отличительной приметой искусства становятся инновационные тенденции, охватывающие все компоненты художественного сознания. В музыке они порождают радикальное преобразование коренных, концептуальных основ творчества; переосмысление ключевых композиционных принципов — эстетических, семантических, языково-технических; перестройку системы звуковых представлений; корректировку интонационного содержания; небывалые прежде трактовки формы, гармонии, тематизма, фактуры. Нестандартный подход к музыкальной материи, оригинальные интерпретации звукового пространства и времени, поиск выразительных и конструктивных возможностей складывающихся синтаксических единиц обусловлены стремительным развитием научных представлений о микро- и макромире, расширением границ познания.

---

*Trio Sonata* для двух гобоев (английских рожков) и фагота С. Азеведу, Соната для альта (кларнета) и фортепиано оп. 22 М. Бауэр, Соната для скрипки (цимбал, домры, кларнета, фагота, виолончели) и фортепиано А. И. Безенсон, Соната для гитары соло оп. 20а, представляющая собой аранжировку Сонаты для скрипки соло оп. 20 К. Альфтера Хименес-Энсины; *Sonata en Re* для гитары соло — транскрипция Первой фортепианной сонаты де Эль Эскриал Р. Альфтера Эскриче, *Classical Sonata* № 1 оп. 19 для оркестра — аранжировка Сонаты для органа № 1 Р. Арнелла, Соната для скрипки и клавесина оп. 39а — версия Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано оп. 39 Д. Бавиччи и др. Кроме того, не учитываются в данном контексте и многочисленные сочинения, написанные с использованием сонатной формы, но не позиционируемые композитором как относящиеся к жанру сонаты.

Освоение нового осуществляется не однолинейно. Напротив, оно реализуется по многим векторам, которые в совокупности составляют единое целостное образование. Художественный процесс включает множество направлений, противоположных по мировоззренческим установкам, эстетическим ориентирам, отношению к традициям, жанрово-стилистическим параметрам, языковым нормам, по воздействию на слушателей. В каждом из них разрабатываются и осваиваются неведомые ранее пласти окружющей действительности, пересматриваются ценностные категории и музыкально-смысловые принципы. Формулируемые музыкальные идеи образуют многокомпонентное целое, отражая различные пути творческого обновления. Конфронтация художественных систем, эстетических идей, тематических ориентиров придает современной музыке неоднозначность, противоречивость и сообщает созидательному мышлению антиномичный характер, инициируя интерес композиторов к масштабным, концептуальным по своей сути жанрам, в числе которых симфония, концерт, соната.

Знаковый характер в XX столетии приобретает содер-жательный универсум, включающий всестороннее исследование проблем личности в аспекте категорий нравственности, духовности, философского осмысления непростых, порой неоднозначных коллизий человеческого бытия. Наряду с интенсивным обновлением и развитием традиционных сюжетных линий, особое звучание получает разработка религиозной тематики, сопровождающаяся постановкой вечных мировоззренческих вопросов. В частности, в рассматриваемом жанре с библейскими источниками связаны *The Christmas Sonata* («Рождественская соната») для валторны и фортепиано Т. Беверсдорфа, Сонаты для фортепиано № 7 *De Profundis* («Из глубины возвзвах») и № 8 *Liturgique* («Литургическая») Л. Аббиате, *Geistliche Sonate mit Text aus der Heiligen Schrift* («Духовная соната с текстом из Священного Писания») для сопрано, трубы и органа

Г. Эйнема, Соната № 2 для фортепиано *Sanctus* («Свят Господь Бог Саваоф») К. Бахмана, *Sonata da chiesa sopra «Tuba mirum spargens sonum»* («Труба предвечного») для тромбона и органа Х. Шуберта, Соната № 5 для фортепиано *De Profundis* («Из глубины воззвах») Б. А. Арапова, Три сонаты Нового Завета («Соната пастухов», «Соната пустыни», «Соната Крестного пути») для фортепиано В. А. Кобекина, *Sonata da chiesa № 2 Reflexionen über den Choral «Wohl denen die da wandeln»* («По мотивам хорала „Блаженны те, кто ходит“») для двух труб и органа О. Беннингхоффа, Соната для арфы соло *King David* («Царь Давид») С. И. Глика, Шесть библейских сонат для скрипки и органа оп. 28 М. Г. Коллонтая (Ермолаева), «Музыка Великой Субботы», *Sonata da chiesa* для блокфлейты, скрипки, виолы д'амба и чебало В. Н. Копытько, *Sonata da chiesa* К. Кумана.

Последнее сочинение включает три части: I. *Prelude — The church prepares to worship God with quiet hearts*, II. *Offertory — The church contemplates the mystery of the Holy Trinity*, III. *Postlude — The church praises God with joyful songs* (I. Прелюдия — «Церковь готовится поклоняться Богу с тихим сердцем», II. Офферторий — «Церковь созерцает тайну Святой Троицы», III. Постлюдия — «Церковь прославляет Бога радостными песнями»).

С культовым жанром связана соната для скрипки и виолончели С. А. Губайдулиной *Rejoice* («Радуйся!»), пять частей которой соответствуют циклу католической мессы-ординарий: *Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, Gratias*.

Данная тематическая линия получает продолжение и в XXI столетии, что подтверждают, в частности, Соната *De Profundis* («Из глубины воззвах») для тромбона и органа Ю. Филаса, Соната *Vox clamantis...* («Глас вопиющего...») для виолончели, фортепиано и колокольчика А. Г. Попова.

Многомерность и интенсивность музыкально-исторического процесса XX — начала XXI столетия инициированы информационным взрывом, связанным с расширением исторических и географических горизонтов художественного

сознания. Результат этого «взрыва» рельефно сфокусирован М. С. Друскиным на трех единых в своих истоках и тесно взаимодействующих тенденциях, характерных для современной музыки. «Они устремлены: к выходу за пределы европейской культуры — к странам Востока; к обращению через голову XIX столетия в глубь веков — к музыке барокко, Ренессанса; к усвоению глубинных, древних пластов фольклора»<sup>1</sup>. В этом же ряду рассуждения Г. А. Орлова о выдвигаемой в настоящее время на первый план идее межкультурного диалога, необходимости «учиться „языкам“ культур-партнеров»<sup>2</sup>.

Все обозначенные тенденции «информационного взрыва» отчетливо прослеживаются в рассматриваемом жанре. О «выходе за пределы западноевропейской культуры» свидетельствует «встречное движение» Востока и Запада. Так, композиторы Дальневосточного региона активно работают в изначально европейском жанре. В качестве примера приведем такие сочинения, как Соната для гобоя, гобоя д'амур, арфы и альта или виолончели и Соната для скрипки и фортепиано Юн Исаана, *Fuzzy Bird Sonata* (Соната «Пушистая птица») для альтового саксофона и фортепиано и *Sonata Sky color Tensor* (Соната «Тензортеней») для гитары соло Ёсимацу Такаси, Соната для скрипки соло и Соната для гобоя и фортепиано Ямаситы Кодзи, Соната для фортепиано Като Юкико, Соната для флейты, виолончели и фортепиано, Соната для флейты, фагота и фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано и Соната для флейты и фортепиано Комори Тошики, *Sonate Camélia* («Соната Камелия») для альтового саксофона и фортепиано Кавамото Кеничи.

Пять сонат для фортепиано, в числе которых *Grand concert fantasy* («Грандиозная концертная фантазия»), *Humoresque* («Юмореска»), *Chaos* («Хаос»), *Ionization*

<sup>1</sup> Друскин М. С. На переломе столетий // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. С. 16.

<sup>2</sup> Орлов Г. А. Древо музыки. 2-е изд. СПб., 2005. С. 45.

(«Ионизация») и *Sonata Echo I* («Эхо соната I») для гобоя соло в портфеле Ю Ман-Чин Дональда, Соната для фортепиано — Ян Сяочжуна, три сонаты для скрипки и фортепиано и восемь сонат для фортепиано — Ма Сычуна и др.

В творчестве западных авторов восточную тематику представляют, в частности, *Vietnam Sonata* («Вьетнамская соната») К. Кардью, *Sonata — meditace* («Соната — Медитация») О. Квеха, Сонаты для фортепиано № 11 *On Contemplating Certain Korean Ceramics* («О созерцании одной корейской керамики») оп. 208 и № 14 *My Favourite Frogs. Five frog portraits dedicated to Chisato Kusunoki* («Мои любимые лягушки. Пять портретов лягушек, посвященных Чисато Кусуноки») оп. 248 № 2 Д. Хэкбриджа Джонсона, *Sonata Stanza IX of Dzyan* («Соната Станс Цзяна № IX») для валторны и фортепиано, *Sonata for Charlie. Stanza XII of Dzyan* («Соната для Чарли. Станс Цзяна № XII») для альта и фортепиано, *Sonata Stanza of Dzyan № II* («Соната Станс Цзяна № II») для трубы и фортепиано, *Sonata Stanza of Dzyan № III* («Соната Станс Цзяна № III») для тромбона и фортепиано и *Sonata Stanza of Dzyan № VIII* («Соната Станс Цзяна № VIII») для флейты и альта Д. Митчелла.

Второй обозначенный М. С. Друскиным вектор — «обращение через голову XIX столетия в глубь веков» — оказывает существенное воздействие на созидание новой музыкальной реальности. Его «проводником» становятся, как известно, разнообразные неотенденции — своего рода символы, атрибуты современной эпохи<sup>1</sup>. Эти феномены представляют собой многоуровневые совмещения разностилевых компонентов, репрезентирующих различные культурные традиции и порождающих небывалые прежде формы межкультурных взаимодействий. Следствием практического их осуществления оказывается расширение стилевой и жан-

<sup>1</sup> Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. М., 1985; Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М., 1988; Шевляков Е. Г. Музыкальный неоклассицизм XX века. М., 2004.

ровой парадигм музыкального искусства, его интоационных структур.

В рассматриваемой области творчества данный вектор инициирует акцентируемый ученым интерес композиторов к музыке барокко и Ренессанса, подтверждаемый многочисленными сочинениями с названиями *Sonata da chiesa*, *Sonata da camera*, *Trio Sonata*, *Sonata-Partita*, *Sonata breve* и соответствующими им типом образного содержания, характером интоационной драматургии, принципами организации формы, обращением к инструментарию эпохи. Ярко представляют это движение также такие сочинения, как *Sonata in the Baroque Manner* («Соната в стиле барокко») для альта и фортепиано Ф. Магнусона, *Sonata on a Motet* («Соната на мотет») для струнного оркестра и *Sonata after William Byrd's 'Haec Dies'* («Соната по мотивам мотета У. Бёрда „В этот день“») для трубы и фортепиано Д. Мак-Кейба, Соната для альтовой блокфлейты и фортепиано или клавесина Ф. Метцлера, Соната для блокфлейты и фортепиано и *Sonata da chiesa* для блокфлейты и клавесина Ч. Б. Миллса, *Sonata Barocca* («Барочная соната») для барочных инструментов сопрано (флейта, блокфлейта, гобой или скрипка), баса (виолончель, фагот или виола д'гамба) и клавира (клавесин, орган или фортепиано) Д. Хили.

Наконец, третий вектор — «устремление к фольклору». Проблема этностилевых тенденций в рассматриваемом жанре, на первый взгляд, парадоксальна. С одной стороны, соната, по сравнению с другими сферами камерно-инструментальной музыки, в своем генезисе и длительной эволюции развивалась в значительной мере замкнуто, подчиняясь главным образом имманентным закономерностям музыкально-творческого мышления. В произведениях сонатного жанра не столь часто обращение к подлинным народным темам, их прямое цитирование, включающее в том числе всевозможные приемы развития и преобразования (гармонизация или перегармонизация, интоационные, мелодико-ритмические изменения конкретного фольклорного источника).

Типология жанра, при всех его исторических модификациях — позднеренессансная, барочная, классическая, романтическая и соната XX века — обусловлена общественно-историческими нормами эпохи и отражает определенную, специфически индивидуализированную для каждого этапа образную семантику, драматургические закономерности, особенности музыкально-тематического материала и его развития в процессе формообразования. Принципиально значима для становления сонатности как метода мышления ориентация на интонационные структуры, откристаллизовавшиеся в так называемых вторичных жанрах, в сфере собственно композиторского творчества<sup>1</sup>.

С другой стороны, соната не отделена от фольклора, «этого музыкального витамина» (С. М. Слонимский), непропорциональной гранью. Бесконечно многообразные связи и зависимости между ними, однако, не всегда лежат на поверхности, они, как правило, глубинны, подвижны и изменчивы. Константным, типологически характерным для сонаты является опосредованное использование интонационно-звуковых структур, восходящих в той или иной мере к народному музицированию, но преломленных сквозь призму профессионального искусства определенной эпохи — от доклассического до современного.

Независимо от конкретных форм преломления, фольклорная тенденция выступает в качестве истока и импульса

<sup>1</sup> Шитикова Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 9. С. 43–52; Ее же. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: период классицизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 10. С. 60–67; Ее же. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: век романтизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 11. С. 16–24; Ее же. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: XX столетие // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 12. С. 18–27.

важнейших образных и интоационно-стилевых открытий в области сонатного мышления, является сущностной предпосылкой интенсивного обновления образно-жанровых структур, мелодики, ладогармонического языка, методов тематического развития, звуко-тембровых решений. Опорой на народно-творческие традиции обусловлено своеобразное претворение этого получившего интернациональный статус жанра в различных национальных композиторских школах. Практически в каждой музыкальной культуре сложилась индивидуально-своеобразная модель сонатного мышления, интегрирующая как общие, типологические признаки жанра, свойственные той или иной эпохе, так и элементы единичного, особенного.

Одним из существенных факторов в процессе многоаспектного, стереофонического развития сонатной идеи в музыке XX века является сложно опосредованная ассоциация фольклорных традиций во всей их семантической содержательно-смысловой полноте и значимости. Качественно новое отношение к фольклору, расширение жанровых, «хронологических» и «географических» границ осваиваемых источников, интерес к архаике, к нетрадиционным ладовым, ритмическим и жанрово-интоационным структурам, стилевая интеграция фольклорной тенденции с новейшими композиционными системами способствует кристаллизации индивидуально своеобразного типа сонаты, органично синтезирующего исторические закономерности жанра и новые формы музыкального мышления.

Воздействие этностилевых тенденций охватывает все уровни сонатной композиции: концептуально-содержательный, музыкально-тематический, интоационно-драматургический. Обращение к фольклорным истокам, нередко специально подчеркиваемое композитором, имеет по сути дела знаковый характер как выражение возросшего интереса к национальным традициям, возрождение духовного наследия. Фольклорный компонент, при неисчерпаемом богатстве и разнообразии форм его реализации, определяет

художественную концепцию произведения, смыслозначение ее интонационно-образных идей.

Основными методами претворения фольклорного материала в сонате, как, впрочем, и в других жанрах, являются цитирование (точное или измененное), стилизация и свободная интерпретация «грамматики» фольклора, воспроизводящая его «интонационное и метрическое состояние» (А. П. Милка). В случаях непосредственного цитирования фольклорная тема, как правило, органично вписывается в контекст индивидуального композиторского стиля или более широкой стилевой системы (стиль эпохи, направления, течения, школы) и воспринимается как принадлежащая ей. Достигаемое таким образом стилевое единство произведения обеспечивает одно из общих условий и критериев художественной ценности музыкальной композиции.

Более характерны для сонаты методы стилизации и свободной интерпретации «грамматики фольклора» в качестве источника самих средств формирования тематизма, принципов его развития, закономерностей драматургии, процесса формообразования. Стилизации свойственна опора на находящиеся в системной взаимосвязи отдельные элементы музыкального языка, генетически восходящие к тому или иному фольклорному жанру, нередко в его конкретном национальном воплощении. Среди этих элементов следует выделить метроритмические и мелодико-тематические структуры, фактурные формулы, особенности музицирования, способные передать специфический народный колорит. При этом все музыкально-выразительные средства даны в таких формах и соотношениях, которые подчинены общей логике сонатного мышления, соответствующей конкретной исторической модели жанра. В зависимости от индивидуального стиля композитора преобразование элементов фольклора может быть более или менее радикальным.

Общей для XX века является тенденция выдвижения на первый план ритмических (свободная вариантность, апе-

риодичность, асимметрия, нерегулярность, остинатность, полиритмия, полиметрия, полихронность мотивов и фраз) и гармонических средств (политональность, полиладость, полифункциональность), обусловленная линеарным принципом построения музыкальной ткани. При более значительной трансформации оказываются затронутыми образно-выразительные сферы фольклора и формально-структурная его сторона.

Свободная интерпретация «грамматики фольклора» предполагает глубоко опосредованные связи с традициями народной культуры, переинтонирование их в контексте современных норм мышления. «Интонационное состояние фольклорности» есть результат художественного обобщения, рождающийся в процессе адекватного постижения и нерегламентированного, креативного преломления фундаментальных основ народной ментальности, принципов творческого самовыражения, самобытное, индивидуально-своеобразное претворение интонационно-звуковой атмосферы фольклорного искусства, его жанров, форм, музыкально-языковых структур.

Следствием данного метода освоения этностилевых систем в сонате XX века становится открытие новых возможностей фольклорной интонационности, ритмики, ладогармонических структур. Использование малообъемных звукорядов, попевочное строение мелодики, вариантные методы развития приводят к кристаллизации специфического типа микротематизма, базирующегося на расширенной диатонике, двенадцатitonовой хроматике с характерными, остро диссонирующими звукокомплексами. Постижение свойственных архаическим жанрам черт импровизационности изложения способствует внедрению в организацию сонатной структуры, ее музыкальную ткань таких признаков, как нестабильность ритма, метра, фактуры, варьирование протяженности мотивов, различные приемы комплементарности — звуковысотной, ритмической, темброво-регистровой.

Этностилевая парадигма представлена в рассматриваемом жанре множеством ее проявлений в огромном количестве произведений. Так, среди общеизвестных примеров связанныя с венгерским фольклором Соната № 1 для скрипки и фортепиано Б. Бартока, *Sonata Dans le caractère populaire roumain* («В румынском народном характере») для скрипки и фортепиано Д. Энеску, *Sonată în stil rapsodic românesc* («Соната в стиле румынской рапсодии») для скрипки и фортепиано Т. Чортя, *Sonata über alte deutsche Volks Lieder* («Соната на старую немецкую народную песню») для двух скрипок и фортепиано Х. Дистлера, *Sonata Bambuco* («Соната на колумбийские темы») для скрипки и фортепиано Л. А. Эскобара, Соната на основе узбекской народной мелодии «Саути Сарвиноз» для гиджака-альта и фортепиано А. Ф. Козловского, *Sonata with variations on a South-German folk-song* («Соната и вариации на южно-германскую народную тему») для двух блокфлейт и фортепиано В. Боттенберга, *Sonata on English Folk Tunes* («Соната на английскую народную тему») для фортепиано в четыре руки Э. Борроф, *Sonata on African Motives* («Соната на африканские темы») для скрипки и фортепиано С. Гроува, Соната-фантазия «Колокола Варшавы» на польскую хоральную тему для подготовленного фортепиано С. С. Беринского, *The Spanish Sonata* («Испанская соната»), *The Hungarian Sonata* («Венгерская соната») и *The Italian sonata* («Итальянская соната») К. Калиендо.

В этом же ряду Соната на тему русской народной песни для скрипки и фортепиано М. Колински, «Украинская соната» для бандуры и фортепиано А. А. Коломийца, *China's Sonata* («Китайская соната») для фортепиано В. О. Бабаяна, Четыре «Восточные сонаты» и Пять «Турецких сонат» для скрипки и фортепиано Т. А. Бакиханова.

Опора на национальный музыкальный фольклор прослеживается в Сонате для фортепиано и скрипки Л. П. И. Йенсена, *Draumkvedesonate* («Соната „Песнь о сновидении“») К. Эгге. На темы карельских народных песен написана Соната для скрипки и фортепиано Л. В. Вишкарева, на ка-

захские темы — Соната для фортепиано О. В. Гельфуса, в якутских ладах — Соната для скрипки и фортепиано Г. А. Григоряна. Характерные черты татарского песенного жанра такмак претворяются в Сонате № 2 для фортепиано Р. Ф. Калимуллина. С культурой мугама связаны Соната для скрипки и фортепиано Р. Гасановой, сонаты «Отзвуки мугама» для фортепиано и «Образы мугама» для скрипки и фортепиано Б. Я. Баяхунова.

В двух сонатах для фортепиано Л. М. Гутина движущей силой интонационной драматургии является резкий контраст фольклорной лексики, представленной типовыми песенными оборотами, и современного музыкального языка, противопоставление гомофонно-гармонического и полифонического складов. Разработка песенного оригинала средствами серийной техники осуществляется и в композиции *Quasi una Sonata* для скрипки и фортепиано М. Е. Белодубровского.

Фольклорным колоритом отмечены также многочисленные сочинения для национальных инструментов: балалайки, бандуры, баяна, бирбина, бонгов, гиджака, домры, канклеса, кантеле, мандолин, тарогато, цимбал, белорусских цимбал и др.

Глубокие изменения в эстетической концепции искусства в XX веке, качественное обновление художественных идеалов, особенно во второй половине столетия, интенсивный рост интегративных тенденций обусловливают утверждение полистилистики как новой концепции художественно-творческого мышления, как особого вида композиторской техники, основывающейся на принципе свободного оперирования «чужими» стилями, при котором тот или иной стиль становится средством с предустановленной выразительностью, «структурой с заданным значением» (М. Г. Арановский).

На первый план в музыкальном произведении как полистилевой системе выдвигается проблема художественно-смысловой и интонационно-синтаксической координации

«своего» и «чужого слова» (М. М. Бахтин). «Диффузная» и «коллажная» полистилистика (В. Карминский), предлагающая рассредоточенность иностилевых знаков, их «инкрустированность» в основную стилистическую структуру произведения в первом случае, и концентрацию иностилистических элементов в отведенных для них разделах формы, обособленность от других элементов во времени или фактурном пространстве — во втором, служит важнейшей предпосылкой стилистической драматургии и составляющих ее компонентов: стилевые сопоставления, модуляции, полифония.

В контексте полистилистических тенденций как одна из существенных составляющих, определяющая в значительной степени художественно-образную концепцию произведения, выступает неофольклоризм. Интенсивное осмысление художественного опыта XX столетия в области творческого претворения эстетических, жанрово-интонационных, мелодико-ритмических, фактурных, синтаксических особенностей народного песенно-танцевального искусства, развитие антиномии «фольклорное — нефольклорное» в условиях всеобъемлющего стилевого синтеза оказывают непосредственное воздействие на сонатное мышление. Этностилевые модели функционально интерпретируются в качестве самостоятельных семантических и конструктивных образований, выполняющих в форме роль темы. Принцип стилистических контрастов является новым дополнительным источником интонационно-драматургического развития.

В целом свойственное искусству XX века фронтальное расширение и утверждение обозначенных тенденций обусловливают коренное обновление жанра сонаты. Ориентация на широкий спектр философско-эстетических и собственно художественно-творческих явлений, переосмысление образно-смыслового, функционально-драматургического и логико-конструктивного содержания мелодики, гармонии, ритмики, фактуры, формирование оригинальных звуковысотных структур, базирующихся на ассилияции традиций

барочного, классического и романтического искусства, народного песенно-танцевального творчества и новейших композиционных техник, определяют перспективные пути развития сонатного мышления.

\* \* \*

Другим мощным фактором обновления сонаты в музыке XX века, наряду с ответом на вызовы обозначенных выше новых музыкальных реалий, служит ее включенность в процесс преобразования всей жанровой системы, а также отдельных составляющих. Общая направленность эволюции музыкальных жанров в значительной мере определяется, как отмечено выше, интегративными процессами, охватывающими художественный организм современной культуры. Интеграция, рассматриваемая как одна из сторон развития, содействует объединению, синтезу ранее разнородных частей и элементов. Интегративные тенденции могут функционировать как в рамках уже сложившейся системы, способствуя повышению уровня ее целостности и организованности, так и при возникновении из прежде разрозненных компонентов новой системы. Интеграция приводит к увеличению объема и возрастанию интенсивности взаимосвязей между элементами при сохранении их большей или меньшей автономии<sup>1</sup>.

При этом сама интеграция в исследуемой области музыкальных жанров осуществляется, на наш взгляд, в трех проекциях: вертикальной, горизонтальной и вертикально-горизонтальной. Первая из них связана с имманентной логикой развития каждого конкретного жанра. Активное усвоение не свойственных ему изначально принципов

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Шитикова Р. Г. Интеграция жанрово-стилевых систем в музыке XX века: к вопросу о методологических основах курса «История музыкального искусства» // Проблемы музыкального образования и педагогики: Межвузовский сборник научных трудов. СПб., 1994. С. 75–90.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)