

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 9–19
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 9–19
ISSN 2308-1031

© Демешко, Г.А., Храпов, К.С., 2025
УДК 782.1
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19

ТВОРЧЕСТВО Д. ШОСТАКОВИЧА И И. СТРАВИНСКОГО – ДВА ВЕКТОРА В ПРЕТВОРЕНИИ ОСТИНАТНЫХ ФОРМ

Г.А. Демешко¹, К.С. Храпов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Оstinатность – актуальный и интереснейший феномен современной музыкальной практики. Многогранность, стилевая и техническая новизна ее претворения в музыке XX–XXI вв. требуют своего последовательного и глубокого осмысления. Главная задача на этом пути видится в ответе на вопросы: каковы варианты нового прочтения вариационно-остинатных форм, сложившихся в прошлом? В чем их сходство и принципиальное отличие? Отечественное творчество представляет широкое поле подобных прочтений, а вместе с тем неисчерпаемые смысловые и технические возможности оstinатности. В статье предпринимается попытка показать, что в основе ее современных модификаций стоят две стилистически полярные, но универсальные по своей значимости фигуры И. Стравинского и Д. Шостаковича. На примере воплощения *пассакалья* демонстрируется ее новое культурное переосмысление, объединяющее обоих художников, при крайне различном стилевом взаимодействии каждого из них с барочной традицией. Отмечается, что Шостакович в наибольшей степени нацелен на адаптацию «жанровой интонации» *пассакалья* к новому контексту (Восьмая симфония), а Стравинский – на компромисс новейших технических систем со старожанровыми принципами (Струнный септет). Различны также ценностные ориентации обоих в их взаимодействии с традицией: ее «актуализацию» в первом случае и «очуждение» во втором. Но, пожалуй, еще важнее – приверженность творчества Стравинского к «внежанровому» статусу оstinатности, оstinатности как таковой, в самых различных ее преломлениях. При этом круг исторических прообразов применяемого им оstinатного «синтаксиса» достаточно широк и не ограничен барочными формами. В широком смысле вектор «новой» оstinатности, направленный от творчества Д. Шостаковича, можно охарактеризовать как *классический*. Что же касается *неклассического* направления, то оно в наибольшей степени ассоциируется с вектором И. Стравинского и появлением в XX–XXI вв. целой плеяды неоостинатных форм и принципов формообразования, систематику которых предлагает московский исследователь Т. Франтова.

Ключевые слова: оstinато, принципы оstinатности, басса-остинато, *пассакалья*, стилевые взаимодействия, вариационно-остинатные формы, жанровая интонация, оstinатный синтаксис, ассимиляция, очуждение

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А., Храпов К.С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении оstinатных форм // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 9–19. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19.

THE WORKS OF D. SHOSTAKOVICH AND I. STRAVINSKY – TWO IMPLEMENTATION VECTORS OF OSTINATO FORMS

G.A. Demeshko¹, K.S. Khrapov¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Ostinato is an essential and interesting phenomenon in modern musical practice. Its complexity, as well as the stylistic and technical originality of implementation in music of the 20th–21st centuries require consistent and deep study. The main goal is to answer the following questions: What are the new options for interpretation of variation ostinato forms developed in the past? What are their similarities and fundamental differences? Russian art provides a wide variety of such interpretations and, at the same time, limitless semantic and technical possibilities for ostinato. The article attempts to demonstrate that all modern ostinato modifications are based on two stylistically opposing but equally important figures – I. Stravinsky and D. Shostakovich. On an example of *passacaglia* implementation the authors show its cultural reinterpretation uniting both artists despite their utterly different stylistic interaction with the Baroque tradition. Shostakovich is noted to be more focused on adapting the “genre intonation” of *passacaglia* to a new context (Symphony No. 8), while Stravinsky is more concentrated on finding a balance between the latest systems of techniques and old-genre principles (Septet). The artists have different values in mind when interact with the tradition – its “*actualization*” in the former case and “*alienation*” in the latter. But even more important is perhaps the commitment of Stravinsky’s works to the “*off-genre*” status of ostinato in its various interpretations. At the same time, he uses a wide range of ostinato historical prototypes and is not limited to Baroque forms. In a broad sense, the vector of the “new” ostinato of Shostakovich’s works can be characterized as *classical*. As for the *non-classical* direction, it is closer to the works of I. Stravinsky and the brilliant assemblage of neo-ostinato forms and formation principles in the 20th–21st centuries, which were systematized by T. Frantova, a researcher from Moscow.

Keywords: ostinato, ostinato principles, basso ostinato, *passacaglia*, style interactions, variation ostinato forms, genre intonation, ostinato syntax, assimilation, alienation

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Demeshko, G.A., Khrapov, K.S. (2025), “The works of D. Shostakovich and I. Stravinsky – two implementation vectors of ostinato forms”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 9–19. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19.

У истоков остинатности, активно возрождаемой в музыке XX в., стоят две абсолютно разные, но равновеликие по значимости фигуры И. Стравинского и Д. Шостаковича. Однако при всем несходстве обоих художников объединяет новое прочтение, своего рода культурное «переинтонирование» вариационно-остинатных форм и принципов, сложившихся в прошлом. Симптоматично, что обретенный ими опыт претворения остинатности становится своеобразной точкой отсчета для последующих поколений отечественных композиторов.

Не секрет, что обращение современного композитора к стилевым или синтаксическим закономерностям прошлого – одна из наиболее обсуждаемых проблем нынешнего музыкознания. Так, Л. Бере-

зовчук рассматривает данное явление в русле межкультурных взаимодействий и вводит с этой целью понятие «ассимиляция»¹. Согласно автору, «ассимиляция <...> – это воссоздание в тексте произведения различных уровней музыкального языка, сформировавшегося в музыкальных культурах разных эпох и ареалов. Воссозданные уровни музыкального языка, – подчеркивает исследователь, – взаимодействуют со стилевой и языковой системами современного композитора» (Березовчук Л., 1979, с. 9).

В работах других авторов феномен, близкий по смыслу ассимиляции, акцентируется понятиями «стилизация», «работа по модели», а специфика его претворения – понятиями «деформация», «реконструкция», «очуждение», «остра-

нение» и т.д. Параллельно с этим встает проблема *диалога стилей* как диалога сознаний, каждое из которых обладает своим взглядом на мир. Подобный диалог Л. Гильдинсон характеризует как «...диалог разных точек зрения, в процессе взаимодействия деформирующих друг друга» (1986, с. 93). Отталкиваясь от принципов бахтинского диалога, автор рассматривает его в ракурсе *модель* (заимствованные текст, стиль, элемент стиля, жанр) – *авторское сознание* (точка зрения композитора, возникающая при интерпретации моделируемого материала).

Перманентно практикуемые (фуга, канон), а тем более заново возрождаемые (остинатные вариации) полифонические формы, архетип которых восходит к доклассическим стилям, в XX в. тоже попадают в поле стилизовых взаимодействий². Прежде всего, это вариации на *бассо-остинато* в жанровом облике *барочной пассакальи* (*чаконы*), многопланово представленные в творчестве отечественных композиторов ушедшего столетия. При этом важно не просто обозначить существующий «зазор» между заимствованным (барочным) и авторским стилями, но аналитически вычленить и описать *определенные текстовые уровни*, охваченные такого рода взаимодействиями.

Возвращаясь с этой целью к концепции Л. Березовчук, отметим, что она разграничивает такие уровни ассимиляции, как «*синтаксический*», «*семантический*» и «*жанровый*»³. В свою очередь, жанровую ассимиляцию автор подразделяет на «*ассимиляцию жанра в целом*» и «*ассимиляцию структурно-композиционных признаков жанра*» (Березовчук Л., 1979, с. 18). Первая из них предполагает создание композитором XX в. собственного произведения, жанровый архетип которого восходит к иной языковой системе, сохраняя при этом и его наибо-

лее универсальные, узнаваемые слушателем семантические аспекты. Вместе с тем адресация к «*отражающему жанру*» (В. Холопова) ни в коей мере не исчерпывает содержательной концепции нового опуса, так как она, с одной стороны, интегрируется со стиливой системой современного композитора, а с другой – с содержательно-драматургическими задачами того жанра, в контекст которого модель старинного жанра включена⁴.

Вторая разновидность ассимиляции связана с воссозданием структурно-композиционных признаков, характерных для жанрового архетипа. В этом случае в современном сочинении для художника важен не столько семантический «контур» объекта ассимиляции, сколько закономерности его композиционно-синтаксического устройства, обеспечивающие определенную дисциплину процессов развертывания. «Авторское сознание» и первичная жанровая модель здесь более дистанцированы друг от друга, и на первый план выходит экстрамузыкальная семантика синтаксической структуры нового музыкального языка. Особенно ярко такой диссонанс между «первичным» и авторским уровнями музыкального языка проявляется при использовании современным композитором новых «техник» XX–XXI вв.

Подобная дифференциация может быть полезна и в контексте сравнительных рассуждений о Шостаковиче и Стравинском, тем более что к принципам оstinатности охотно обращается и тот, и другой. Между тем характер предпочтений и метод работы с такого рода материалом, а также его конечный эстетический результат у каждого индивидуален. А поскольку апробированные ими способы претворения оstinатной полифонии становятся своеобразным ориентиром для творчества последующих поколений композиторов, рассмотрим их подробнее.

Прежде всего, следует разграничить взаимоотношение с полифонией в целом у того и другого. Так, *полифоничность мышления* – органическая черта стиля Шостаковича, определяемого исследователями как «полифонический симфонизм». Стравинский, напротив, обращается к полифоническим принципам, в основном, в позднем периоде творчества, в рамках которого традиционная сущность полифонического синтаксиса в наибольшей степени распознается как чужеродная («внетекстовая», Л. Березовчук) структура. Различен и подход обоих мастеров к интерпретации полифонических принципов и жанров.

Что касается пассакальи, то Шостакович обращается к ней неоднократно, главным образом в контексте крупных инструментальных жанров⁵. Можно с уверенностью сказать, что маэстро – один из самых «пассакальных» композиторов XX в. Несмотря на все нюансы ее трактовки, связанные с концептуально-драматургическими задачами целого (симфонии, концерта или инструментального ансамбля), он тяготеет к *ассимиляции этого старинного жанра*.

Иное – у Стравинского: он только однажды обращается к жанру пассакальи в Струнном септете. Но различие это не ограничивается только количеством. Перед нами *качественное* различие в подходе к данному жанру у Шостаковича и Стравинского. Достаточно сравнить приоритеты того и другого при обращении к жанровому прототипу пассакальи в Восьмой симфонии Шостаковича и в Септете Стравинского, а заодно и попытаться оценить их в плане соотношения с отражающим жанром⁶, временно отвлекаясь от образно-драматургических задач более сложного контекста.

Анализ пассакальи из IV части Восьмой симфонии демонстрирует тонкий

«жанровый слух» Шостаковича, связанный с претворением «высокого» духовного строя, изначально этической тональностью высказывания (назовем это «архетипической жанровой интонацией»). Как нельзя более уместной эта старинная форма оказывается здесь, знаменуя собой переломный этап предшествующего развития (скерцо-токатты III части и мощного кульминационного всплеска в начале IV части в ц. 112). По точному замечанию Л. Мазеля, пассакальи, «...связанная с неизменной, “сковывающей” повторностью основной темы, является здесь средством передачи состояния глубокого потрясения – мрачного и трагического оцепенения» (1960, с. 96). В целом сохранен композитором и типовой структурно-композиционный план развертывания пассакальи, что и позволяет говорить об *ассимиляции жанра в целом*.

Итак, статика пассакальи, с одной стороны, оказывается как нельзя более уместной на уровне цикла Симфонии, драматургия которой основана на воплощении конфликта, резко сталкивающего «силы действия» и «противодействия». И все же перед нами статика совершенно иного рода, нежели величественный барочный эпос, – с другой стороны. Это статика с отзвуками пережитой боли, отзывающейся выразительными репликами-контрапунктами верхних голосов (соло валторны, а затем флейты и кларнета). Не что иное, как внутреннее чутье художника-психолога заставляет Шостаковича преодолеть в своей пассакалье ее изначально созерцательный эпос и, как следствие, скорректировать соотношение «сдерживающих» и «побуждающих» факторов развития. Так, уже Вариации 1–4 развиваются по принципу интонационного прорастания (тип продолженного развития), а начиная с 5-й Вариации вступает в силу принцип смены контрапунктических установок,

а вместе с ним переключение акцента с типичного для барочной полифонии «контраста вертикали» (Т. Ливанова) на горизонталь. Тем самым включается развитие, основанное на принципе одновременного контраста, т.е. «повествование о...» подспудно вытесняется непосредственным *процессом развития действия* – действия не в буквальном (физическом), а психологически отраженном смысле.

Таким образом, можно сказать, что здесь перед нами – сфера позитивного начала, во многом обусловленная актуализацией элементов полифонического языка (жанр пассакальи). Однако определенный градус «ценностного напряжения» между старым (барочная модель жанра) и новым (авторский план) все же сохраняется. Стилистическое решение Шостаковичем старинного жанра возникает на пересечении гомофонного мышления⁷ (отказ от монослововой сущности остигнато обнажает скрытую диалогичность⁸) и традиций полифонической культуры (его полифоническая упорядоченность, структурированность). Именно это обстоятельство делает пассакалью из IV части Восьмой симфонии Шостаковича необычайно объемной по своему смысловому наполнению и сообщает ей значение драматургического центра всего цикла. И «подобная драматургия, по справедливому замечанию Л. Раабена, могла “взрасти” только у композитора высочайшей организованности мысли, причем не отвлеченно рационалистической, а эмоционально-пережитой» (1977, с. 50).

У Стравинского ассимиляция полифонического жанра в целом⁹ – явление нечастое. Один из немногих образцов такого рода, как уже отмечалось выше, – Септет (II часть, Пассакалья). Судя по жанровому предисловию, автор имел в виду именно целостное воспроизведение жанра. Но насколько здесь сохраняется так на-

зываемая «установка для восприятия» – коммуникативный признак жанрового архетипа пассакальи? А если и сохраняется, то в какой мере семантика объекта ассимиляции соотносится с аналогичной характеристикой жанра, в котором создано произведение Стравинского?

Обращение к Септету, написанному в так называемый «серийный» период, убеждает нас в том, что композитор пытается апробировать современные техники и приемы письма на основе строго полифонических форм. «Здесь наиболее ясно просматривается, – по справедливому замечанию В. Задерацкого, – индивидуально-стилевой поиск на основе компромисса новейших “систем” с реформированными старожанровыми и староконструктивными принципами» (1980, с. 107). Автор монографии о Стравинском подчеркивает, что данная тенденция вообще характерна для многих наиболее ярких явлений музыки XX в. Однако «...каждый раз, – уточняет В. Задерацкий, – мы видим различное внутрикмпозиционное (функциональное) соотношение стиливых компонентов, “диффузирующих” в синтезе, что, в сущности, во многом определяет художественный результат» (1980, с. 107).

Рассматривая композицию Пассакальи, Задерацкий подмечает тончайшие нюансы сближения таких категорий, как «тема» и «серия», «монотематизм» и «моносерийность» на основе «интонационно» трактуемого начального оборота серии¹⁰, который становится истоком тематизма всех последующих разделов Пассакальи, а также темы фуги (III часть, Жига). Однако в условиях конструктивной трактовки такого рода «тематизма», комбинаторно-серийных способов работы с ним – наряду с постоянным изменением интервальной и ритмической плотности исходного материала и организации боль-

шинства контрапунктов на все той же звуковой основе – вряд ли можно рассчитывать на непосредственное восстановление установки восприятия с привлечением первичных жанровых ассоциаций. Перед нами – *синтаксическая структура нового музыкального языка*, уподобляемая структурно-композиционным признакам старинного жанра.

Видимо, это имел в виду и В. Задерацкий, обобщая свои наблюдения над произведением-ассимилянтом И. Стравинского: «Итак, Пассакалья представляет собой смелую попытку синтеза старожанровых основ и новых форм комбинационной техники. Не преуменьшая значения серийных принципов в процессе формообразования, укажем, что в звучании Пассакальи Стравинскому удалось воплотить традиционные признаки жанра. В условиях ортодоксальной полифонической формы обращение к системе модусных наклонений тематической серии невольно ассоциируется со старополифоническими установлениями <...> Пассакалья – прекрасный образец синтеза традиционного и серийного с преобладанием внутрителивого акцента на обновлении жанровых представлений» (1980, с. 205–206).

Не умаляя профессионально-художественных достоинств Септета, все же стоит отметить, что здесь перед нами, скорее, образец формального следования жанровым традициям пассакальи без учета ее коммуникативной направленности. Ведь у Стравинского устранен не только семантический аспект пассакальи, но и тональная система, другие атрибуты функциональности старинного жанра. В этой связи более точной, на наш взгляд, представляется оценка Л. Березовчук: «В данном случае перед нами не случайное отрицание каких-либо единичных средств выразительности: *оспариваются полномочия целой системы художествен-*

ного моделирования <...> (курсив наш. – Г.Д., К.Х.), происходит замена одной централизующей творческие процессы структуры на другую...» (1977, с. 111).

Таким образом, Шостакович в наибольшей степени нацелен на воссоздание «жаровой интонации» пассакальи, оставаясь в системе тональной организации (хотя и обновляет стилистику музыкального языка и драматургию). Высокий этический строй старинной полифонии, на наш взгляд, не позволяет чуткому жанровому слуху композитора полностью «нейтрализовать» (наподобие Стравинского) или «очуждать» семантическую основу объекта ассимиляции.

В этой связи интересна и еще одна призма рассмотрения стиливых взаимодействий как *столкновения различных систем ценностных ориентаций* современного произведения и включаемых в него жанров музыкального прошлого. Результат подобного взаимодействия оказывается двояким. В первом случае стиливая система современного композитора создает «...такую ситуацию, когда “воссоздаваемые” жанры, генетически обусловленные предшествующим этапом музыкальной культуры, *теряют свою семантику, связанную с воплощением позитивного начала*. Они становятся носителями образов, отрицаемых системой воззрений композитора» (Березовчук Л., 1977, с. 96). Во втором случае «происходит *воссоздание реалий музыкального искусства прошлого как близких и органичных миропониманию наших дней*» (Березовчук Л., 1977, с. 110). При этом «...самые тонкие формы общения с музыкальным прошлым <...> зачастую воспринимаются не как стиливые взаимодействия, а как *переосмысление традиций музыкальной классики...*» (Березовчук Л., 1977, с. 110). Первый вариант стиливых взаимодействий Л. Березовчук акцентирует понятием «**очуждение**», второй – «**актуализация**».

Из вышеизложенного очевидно, что Шостаковичу ближе второй способ воплощения стиливых взаимодействий, тем более, когда дело касается жанровой природы полифонических форм. Второй, самый «жесткий» способ жанрового переинтонирования – очуждение – связан в творчестве Шостаковича в основном с синтаксической ассимиляцией гомофонического языка (первичные, бытовые жанры)¹¹. Однако в отдельных случаях эта практика композитора распространяется и на полифонический язык¹². Так, очуждая жанры, изначально связанные со сферой героики или нравственного благородства и используя для этого глубинные свойства полифонической музыкальной мысли, Шостакович порой *достигает разительного обратного эффекта* («дегероизации», *безнравственности и т.д.*). Таковым, в частности, является жанр вариаций на basso ostinato из 7-й сцены «Катерины Измайловой» (ц. 393, эпизод с «наставником»), где есть признаки очуждения жанра, близкого чаконе¹³.

В рамках инструментального творчества, в стороне от сюжетных линий и персонажей воспроизвести подобный феномен намного сложнее, опираясь только на «технологические» средства в самом тексте произведений. Таковыми становятся разнообразные приемы интонационно-тематического утрирования, «выпрямления», тиражирования и т.д. Особенно непросто реализовать такую задачу в пределах камерного ансамбля, учитывая его более скромный, нежели у оркестра, инструментальный арсенал. Это, безусловно, требует от композитора особого мастерства и ювелирной работы с деталями. Большое значение в этой связи обретают штрихи, мельчайшие нюансы звукоизвлечения и артикуляции.

Такова, к примеру, трактовка Шостаковичем basso ostinato в среднем разделе Тринадцатого квартета (ц. 33), где компо-

зитор намеренно снижает высокий этический тон жанра пассакальи, сближая ее с известным эстрадным шаблоном C–E–G–A–B–A–G–E. Очень точно описывает этот прием Н. Кузьмина, указывая на то, что «непрерывное... долбящее повторение каждого тона темы (pizzicato виолончели) низводит её на уровень примитивного контрабасового ритмо-сопровождения в эстрадных ансамблях, а однообразно-вертлявые, перебивающие мотивы остальных голосов в сочетании с сухо отщелкивающим такты альтом (древком смычка по деке) рожают ассоциации с гротесковыми скерцо Шостаковича» (1977, с. 12).

Как видим, пассакалья в ракурсе «актуализации» жанра – не единственный вариант претворения композитором остинатности. Что касается Тринадцатого квартета, то «пассакальность» его центрального раздела заметно сближается с задачами «негативных» шостаковических скерцо. Не менее значителен в этом отношении опыт применения им свободно трактуемой остинатности для нагнетания трагического напряжения и «зарисовки» образов врага в таком специфическом для его творчества феномене, как *скерцо-токатта* (Восьмая симфония, III часть). Помимо «скерцо-токкаты» и «скерцо-пассакальи» в инструментальных циклах композитора, особенно в позднем периоде, просматривается и другая тенденция – «лиризация» жанров басса-остинатной природы и их сближение с элегией – жанром лирико-философских раздумий и возвышенной печали¹⁴.

Если опыт обращения Шостаковича к «пассакальности» наиболее интересен с точки зрения мастерского *варьирования «ценностного напряжения»* между первородным и авторским планами, то для Стравинского это *способность апробировать новейшую технику, пропуская ее сквозь «фильтр» старинного*

жанра (Септет). Но, пожалуй, еще важнее – приверженность Стравинского к «внежанровому» статусу остинатности, к остинатности как таковой, в самых различных ее преломлениях. Примечательно, что и сам круг исторических «образов» применяемой им остинатной техники (синтаксиса) достаточно широк и не ограничен барочными формами басса-остинато. Например, принцип ритмической остинатности, охотно культивируемый композитором, в каком-то смысле перекликается со средневековой техникой *talea*, полиостинатность – с изоритмической организацией музыки *ars nova*, сочетание остинатности с имитационностью – с полифонией композиторов нидерландской школы и т.д. Нельзя не упомянуть и активное «диахроническое» взаимодействие принципов остинатности Стравинского с новыми, возникшими в XX в. техниками письма – минимализмом, серийностью, микрополифонией и т.д., что в последующем присутствует в творчестве ряда композиторов.

Опыт модификации Стравинским остинатного принципа, а также способов включения им остинатности в композиции, развивающиеся по собственным законам, трудно переоценить¹⁵. Своеобразной «вывеской» стилистического почерка композитора является принцип акцентного варьирования (феномен мотивно-тактового противоречия). Внутримотивная переменность акцентности распространяется и на более крупные тактовые образования, в том числе составляющие основу объектов остинатного варьирования. В связи с этим актуальными становятся такие образцы применения остинатности Стравинским, в которых формообразующий акцент полностью смещен в сторону *метроритмики*. Столкновение неравномерной пульсации (переменность метров, варьирование акцентной стороны ме-

тра, «метрическая афункциональность»¹⁶ и т.д.) с «дисциплинированностью» остинатных повторов взрывает функциональную основу традиционных принципов остинатного формообразования и способствует особой динамике и яркой выразительности.

Во второй половине XX – начале XXI в. можно обнаружить продолжение и дальнейшее обновление линий Шостаковича–Стравинского в творчестве еще одного отечественного мэтра – Альфреда Шнитке, что говорит о перспективности обоих векторов. Так, здесь мы встречаем, с одной стороны, «пассакальную» линию с использованием барочного архетипа (как и у Шостаковича) практически во всех жанрах Шнитке. С другой – продолжение линии Стравинского (например, *серийные и сериальные формы на основе basso ostinato*, по-новому претворяемый принцип *soprano ostinato* и т.д.).

В широком смысле вектор «новой» остинатности, направленный от творчества Д. Шостаковича, можно охарактеризовать как *классический*. О «классичности мышления» Шостаковича можно уверенно говорить с высоты XXI в. Несмотря на то что его стиль значительно эволюционировал к позднему периоду творчества, «...все его сочинения неизменно сохраняют стройность, уравновешенность, гармонию форм. Деструктивные, деформирующие аспекты отражения мира <...> были ему чужды» (Раабен Л., 1977, с. 49). Что же касается *неклассического* направления, то оно в наибольшей степени ассоциируется с вектором И. Стравинского и появлением в XX–XXI вв. целой плеяды неоостинатных форм и принципов формообразования.

Разнообразные аспекты последних все более привлекают внимание исследователей. Одни из них нацелены на обнаружение диалектики образно-выразительной

и конструктивной сторон остинатности (Левандо М., 1977), другие – на выявление ее генеральных смысловых трактовок (Молчанов А., 2014), третьи сосредоточены на описании внутренней структуры новых остинатных единиц и новейшей судьбе исторических типов остинатных форм (Демешко Г., 2019).

Актуальной представляется публикация А.Е. Панкратова, посвященная различным проявлениям ритмического остилато в новоевропейской музыке (2018). Наконец, определенную «черту» остинатному формообразованию подводит Т. Франтова в своей классификации современных видов этих форм¹⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ассимиляция – от лат. *assimilis*, что означает «уподобление», «копирование», а также от лат. *assimulo* – «схожий», «подобный».

² В связи с этим мы по необходимости обращаемся к некоторым концепциям и методологическим подходам, аккумулированным на исследовании феномена культурно-стилевых взаимодействий. Прежде всего, это работы Л.Н. Березовчук. Их подробный анализ и оценка – отдельная задача, выходящая за пределы данной работы.

³ Первый из них, согласно автору, «...это воссоздание структуры музыкального языка через применение в современном произведении закономерностей музыкального синтаксиса, производных от данного языка». При семантической ассимиляции (второй уровень) – элемент музыкальной речи «чужого» языка (интонационно-ритмическая формула, стереотипный гармонический оборот, артикуляционные признаки, манера оркестровки и др.) подчиняется закономерностям музыкального синтаксиса, которых придерживается современный автор». Наконец, третий уровень – «жанровая ассимиляция» – это воссоздание структурно-композиционных признаков жанра, сформировавшегося в том или ином языке, осуществляя в нем коммуникативную функцию. При жанровой ассимиляции в новом произведении восстанавливается так называемая «установка для восприятия» – коммуникативный признак жанра – соотносящаяся с аналогичной характеристикой жанра, в котором создано новое произведение» (Березовчук Л., 1979, с. 14).

⁴ В этой ситуации пассакалью можно рассматривать как жанр «отдающий», а современный крупный инструментальный опус – как жанр «берущий», интегрирующий в свое пространство столь «неудобную», на первый взгляд, бассо-остинатную модель.

⁵ Впрочем, использует он этот жанр и в опере «Екатерина Измайлова».

⁶ К примеру, с до-минорной Пассакалией Баха для органа – своего рода барочным эталоном этого жанра.

⁷ Напомним, что Шостакович – представитель гомофонной конвенции в музыке XX в., композитор-симфонист. Поэтому диалогизацию и симфонизацию полифонических жанров в целом можно характеризовать как еще одну грань стиливого почерка этого композитора.

⁸ Согласно М. Бахтину, «Диалог есть не преддверье к действию, а само действие».

⁹ В позднем творчестве это преимущественно литургические жанры («Requiem canticles», «Threni», «Canticum sacrum», «Месса»), инструментальные танцы эпохи барокко и т.д.

¹⁰ Индивидуальная серия, положенная в основу бассо-остинатной формы II части Септета, состоит из 16 звуков, обнимаемых 9-ступенным звукорядом.

¹¹ Этим во многом обусловлена сфера гротеска в инструментальной музыке, в том числе для создания характеристик образов зла.

¹² Впрочем, практика XX в. все чаще дает подобные образцы «понижения» изначальной «высокой» семантики полифонических жанров (примеры: фуги из II части Концерта для фортепиано Б. Тищенко, из «Бюрократиады» Р. Щедрина и т.д.).

¹³ На это, в частности, указывает Л. Березовчук (1977, с. 103).

¹⁴ Впрочем, элегическое начало было заложено и в жанровой природе чаканы.

¹⁵ Выделим (вслед за В. Задерацким) важнейшие направления таких модификаций: 1) полиостинатность «вертикального» и «горизонтального» типов, 2) свободное остилато, в том числе структурно-вариантное и метрически-вариантное, 3) дискретная остинатность, 4) «ротационная» остинатность, 5) имитационно-остинатное варьирование и т.д.

¹⁶ Это явление подробно рассматривает А. Милка (1982), резонно отмечая в том числе национальные (русские) корни его происхождения и своеобразный апогей в творчестве Стравинского («Великая священная пляска из балета «Весна священная»»).

¹⁷ 1. Типовые классические – вариационные формы на оstinatную тему. 2. Типовые неклассические: а) полиостинатная, б) полиостинатно-крецендирующая, в) ритмо-контрапунктическая

(в том числе метрически варьируемая оstinатность), д) серийные и сериальные формы на основе basso ostinato, е) вариантно-вариационные полифонические формы на латентно-остинатной основе (Франтова Т., 2005).

ЛИТЕРАТУРА

Березовчук Л.Н. Стилиевые взаимодействия в творчестве Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 95–119.

Березовчук Л.Н. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 22 с.

Гильдинсон Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Советская музыка 70-80-х годов. Стил и стилиевые диалоги. М., 1986. С. 80–104.

Демешко Г.А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: Оstinатность и вариантность: Учеб. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. 165 с.

Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980. 287 с.

Кузьмина Н.И. О квартетном творчестве Шостаковича // Анализ, концепции, критика. Л.: Музыка, 1977. С. 5–19.

Левандо М. Об оstinатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика. Л.: Музыка, 1977. С. 66–77.

Мазель Л. Симфонии Д.Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1960. 150 с.

Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 120 с.

Молчанов А.С. Оstinато как жанр // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 12–18.

Панкратов А.Е. Ритмическое оstinато и его проявления в новоевропейской музыке // Человек и культура. 2018. № 2. С. 52–59.

Раабен Л.Н. Образный мир последних камерно-инструментальных произведений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 44–53.

Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 45 с.

REFERENCES

Berezovchuk, L.N. (1977), "Style interactions in the works of Shostakovich as a way of a conflict", *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [On music theory and aesthetics], Vol. 15, Muzyka, Leningrad, p. 95–119. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1979), *Assimilyatsiya elementov muzykal'nogo naslediya v tvorchestve kompozitorov XX veka* [Assimilation of elements of musical heritage in the works of twentieth-century composers], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 22 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2019), *Polifonicheskoe formoobrazovanie v muzyke XX veka: ostinatnost' i variantnost'* [Polyphonic formations in music of the 20th century: ostinato and variations], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, Novosibirsk, 165 p. (in Russ.)

Frantova, T.V. (2005), *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroi poloviny XX veka* [A. Schnittke's polyphony and new trends in music of the second half of the 20th century], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 45 p. (in Russ.)

Gil'dinson, L. (1986), "On the style unity in the works of A. Schnittke in the 70s", *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70s and 80s. Style and style dialogues], Moscow, pp. 80–104. (in Russ.)

Kuz'mina, N.I. (1977), "On Shostakovich's Quartet Works", *Analiz, kontseptsii, kritika* [Analysis, concepts, criticism], Muzyka, Leningrad, pp. 5–19. (in Russ.)

Levando, M. (1977), "On Ostinato in the music of the 20th century", *Analiz, kontseptsii, kritika* [Analysis, concepts, criticism], Muzyka, Leningrad, pp. 66–77. (in Russ.)

Mazel', L. (1960), *Simfonii D.D. Shostakovicha* [Symphonies of D.D. Shostakovich], Sovetskii kompozitor, Moscow, 150 p. (in Russ.)

Milka, A. (1982), *Teoreticheskie osnovy funktsional'nosti v muzyke* [Theoretical foundations of functionality in music], Muzyka, Leningrad, 120 p. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2014), "Ostinato as a genre", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 12–18. (in Russ.)

Pankratov, A.E. (2018), "Rhythmic Ostinato and its manifestations in modern European music", *Chelovek i kultura* [Human and Culture], Vol. 2, pp. 52–59. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1977), "The imaginative world of Shostakovich's latest Chamber-instrumental works", *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [On music theory and

aesthetics], Vol. 15, Muzyka, Leningrad, pp. 44–53.
(in Russ.)

Zaderatsky, V.V. (1980), *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [Polyphonic thinking of I. Stravinsky], Muzyka, Moscow, 287 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Храпов Константин Сергеевич, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Г.А. Демешко)

E-mail: diminuen@yandex.ru

Authors Information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Faculty of Music and Composition Theory at M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Konstantin S. Khrapov, Postgraduate of the Faculty of Music and Composition Theory at M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Docent G.A. Demeshko)

E-mail: diminuen@yandex.ru

Поступила в редакцию 29.05.2025

После доработки 06.07.2025

Принята к публикации 14.08.2025

Received 29.05.2025

Revised 06.07.2025

Accepted for publication 14.08.2025