

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_35

**Воплощение стилизации  
в отечественном музыкальном искусстве  
конца XX — начала XXI века  
(Э. Денисов, В. Сильвестров)**

**Козак Нелли Константиновна**

Российская академия музыки имени Гнесиных (Россия, Москва), аспирант, *nelli.kozak@mail.ru*

**Аннотация**

В статье на примере сочинений Э. Денисова и В. Сильвестрова определяются пути развития стилизации с 80-х годов XX века. Выявляются основные приёмы фрагментарной стилизации, означающей сочетание собственного стиля и заимствованного, и целостной, подразумевающей преобладание элементов чужого стиля.

**Ключевые слова:** фрагментарная стилизация, целостная стилизация, Эдисон Денисов, Валентин Сильвестров, композиционный принцип, цитирование

**The Embodiment of Stylization  
in Russian Musical Art  
of the Late 20<sup>th</sup> — Early 21<sup>st</sup> Century  
(E. Denisov, V. Silvestrov)**

***Nelly K. Kozak***

Gnessin Russian Academy of Music (Russia, Moscow), Postgraduate student, *nelli.kozak@mail.ru*

**Summary**

The article discusses the development of foreign-style borrowings in Soviet and Russian music since the 1980s within the framework of stylization. A division into *partial* and *holistic* stylization is proposed for the first time. The features of each type are examined based on E. Denisov's Chaconne from Partita for Violin and Chamber Orchestra and V. Silvestrov's "Two Dialogues with an Afterword". Partial stylization is marked by the integrative combination of original and borrowed material, various transformations of themes from the primary source, and the use of different pitch systems. Holistic stylization is characterized by the absence of original material, or the predominance of borrowed material, the application of clichéd melodic and harmonic turns, and the reinterpretation of structural and compositional genre features.

**Keywords:** partial stylization, holistic stylization, Edison Denisov, Valentin Silvestrov, compositional principle, quoting

**Для цитирования:** Козак Н. К. Воплощение стилизации в отечественном музыкальном искусстве конца XX — начала XXI века (Э. Денисов, В. Сильвестров) // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 35–44. DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_35

Начиная с 60–70-х годов XX века в отечественной музыке заметно проявляется тенденция к диалогу со стилями прошлых эпох. В то время техника работы со стилевыми заимствованиями была преимущественно коллажной. Прямые цитаты и цитаты стиля вводились по типу монтажа, не подвергаясь интерпретации. По словам С. Савенко, это «провоцировало укрупнение или даже огрубление техники» [3. С. 8]. А с 80-х годов XX века стиль уже не воспринимается статичным семиотическим объектом, то есть символом, указывающим на определённую эпоху или жанр, как это чаще всего происходит в технике полистилистики. Дальнейшее развитие способов работы с иностилевыми включениями направлено на большую асимиляцию и органичное сочетание различных средств выразительности. Стилизация всё чаще выступает как конструктивный принцип стиля или как концептуальная основа в отдельном музыкальном произведении. Помимо этого, поиски способов органичного введения заимствованного материала в музыкальное произведение всё чаще приводят к главенству концепции в том или ином сочинении. Концепция становится фактором, объединяющим свой и чужой материал, а также фактором, обусловливающим способы работы с заимствованиями.

Автором было выявлено, что с конца XX века становление стилизации и её приёмов происходит в русле *фрагментарной стилизации*, предполагающей интегративное сочетание собственного композиторского языка и заимствованного, а также в русле *целостной стилизации*, подразумевающей преобладание элементов чужого стиля и затрагивающей область жанра и формообразования.

На примере двух композиций — Чаконы из «Партиты для скрипки и камерного оркестра» Э. Денисова и «Двух диалогов с послесловием» В. Сильвестрова — рассмотрим ключевые особенности и различия указанных видов стилизации. Интерес в сравнении именно этих произведений обусловлен тем, что в обоих

случаях воспроизводится не просто стиль композитора или эпохи, а полностью сохраняется заимствованный авторский текст.

О своём сочинении Денисов говорил: «Я сохранил весь порядок частей баховской партиты, сохранил даже количество её тактов... Однако в каждой части я сделал свой особый подход к его материалу» [Цит. по: 6. С. 415]. К последней части Партиты для скрипки соло И. С. Баха № 2 d-moll, Чаконе, начиная с эпохи романтизма обращались многие композиторы, однако все случаи обращения относятся к её транскрипциям (например, транскрипции И. Раффа, Й. Брамса, Ф. Бузони, А. Сеговии и т. д.). Степень присутствия авторского материала и методы работы с музыкой Баха позволяют говорить о совершенном взгляде Денисова на Партиту d-moll. Как пишет О. Веришко: «...не изменяя ни одной ноты Баха, Денисов „не изменяет“ и самому себе, то есть создаёт своё произведение, не „подлаживаясь“ под „чужой стиль“». Поэтому обозначить Партиту как обработку, переложение, транскрипцию и т. п. не представляется возможным» [1. С. 38].

В тридцати двух вариациях Чаконы Баха главные преобразования воплощаются в работе с тематизмом, в первую очередь, за счёт использования музыкально-риторических фигур и цитат из протестантских хоралов, в изменениях гармонического плана, а также в варьировании ритма и фактуры. Специфика Чаконы Денисова заключается в сосуществовании и одновременном развитии двух музыкальных пластов. Первый пласт — это музыкальный материал Баха, который, как уже было сказано, остаётся почти неизменным и подвергается лишь фактурным и тембровым преобразованиям. Второй пласт представлен музыкальным материалом Денисова, варьирование которого осуществляется параллельно с вариациями Баха. Именно он полностью связан с использованием приёмов стилизации. Взаимодействие двух пластов формирует цельное произведение, его концепция заключается в рекомпозиции Чаконы за счёт преобладания музыки то одного, то другого композитора.

Оркестровый состав, избранный композитором, отсылает к составам, характерным для *Concerto Grosso* XVII—XVIII веков: духовые (флейты, гобои, фаготы, валторны), которым часто поручена функция солирующего инструмента, что позволяет рассматривать их как группу концертино, струнные и клавесин. Про использование клавесина композитор говорил: «Мне очень хотелось, чтобы он здесь взял на себя аллюзию с баховским *continuo*» [Цит. по: 6. С. 416]. Существенную роль в стилизации играет работа с баховским тематизмом. Несмотря на частую автономность и контрастность,

музыкальный пласт Денисова полностью основывается на интонационном материале первоисточника. С первой же вариации мелодический рисунок партий гобоя, флейты и фагота имитирует партию скрипки *solo* (см. пример 1). Чаще всего заимствованный материал развивается секвенционно: например, линия баса в шестнадцатой вариации, партии флейты и гобоя в девятнадцатой вариации.

Большое значение в стилизации Денисов придаёт использованию устойчивых басовых формул и риторических фигур: к ним относятся фигура *passus duriusculus*, золотая секвенция

1 Э. Денисов. Чакона из «Партиты для скрипки и камерного оркестра». Первая вариация (имитация мелодической линии скрипки *solo* в партиях гобоя, флейты, валторны и фагота)

44

*F1.*

*Ob.*

*Fag.*

*Cor.*

*Cemb.*

*Vno solo*

*Archi*

*C-b.*

и фригийский оборот. При введении этого музыкального материала Денисов как бы предвосхищает его возникновение в вариациях Баха: *passus duriusculus* в музыкальном пласте Баха появляется во второй вариации, однако в музыкальном пласте Денисова он уже присутствует в скрытом виде в первой вариации в партии фагота. Явная золотая секвенция в бауховской партии скрипки *solo* слышна в седьмой вариации, однако Денисов вводит её уже в шестой, в качестве гармонической поддержки партии скрипки. В двадцать девятой и тридцатой вариациях фригийский оборот изначально присутствует в тексте Баха, и Денисов дополнительно дублирует его в басовой линии струнных инструментов. По

мнению О. Веришко: «Композитор-интерпретатор точно подметил и отличительную черту бауховской Чаконы — отсутствие постоянного баса в точном значении этого термина... что побудило к извлечению из первоисточника ряда тем, претендующих на роль фундамента формы» [1. С. 41]. *Passus duriusculus* видоизменяется в музыкальном пласте Денисова почти в каждой вариации. Таким образом, параллельно с вариационной формой Баха прослеживается ряд вариаций на тему *passus duriusculus* самого Денисова. Эта риторическая фигура появляется как в нижнем, так и в среднем голосах, с различными дезальтерациями, вспомогательными хроматизациями и ритмическими изменениями (см. пример 2).

2 Э. Денисов. Чакона из «Партиты для скрипки и камерного оркестра». Шестнадцатая вариация (варьирование риторической фигуры *passus duriusculus* в нижнем голосе)

Во всех перечисленных случаях работа с оригинальным текстом Чаконы нацелена на выведение на первый план особенностей баховской стилистики, которые находятся на периферии внимания слушателя. Так, например, развёртывается материал тринадцатой, кульминационной вариации: Денисов вычленяет из мелодической линии скрипки верхний голос и пишет на его основе масштабный хорал, вытесняя тем самым партию скрипки на второй план (см. пример 3). В том числе, подобные трансформации заимствованного текста позволяют композитору выразить собственное отношение к Чаконе Баха и иначе расставить акценты в её образном содержании. Возникновение хорала

в кульминационном разделе Чаконы Денисова подчёркивает и усиливает эмоциональное сопоставление, уже присутствующее в музыке Баха в более сдержанном выражении.

Сфера звуковысотности представлена как барочной, так и хроматической двенадцатиступенной тональностью. Барочная тональность присутствует в кульминационных разделах формы с преимущественно хоральной фактурой. Гармонизация этих разделов соответствует гармонизации Баха. В большей части вариаций используется хроматическая двенадцатиступенная тональность. Отличительной чертой этих разделов является не гармоническое, а исключительно полифоническое раз-

3 Э. Денисов. Чакона из «Партиты для скрипки и камерного оркестра».

Тринадцатая вариация (хорал)

вение голосов. Композитор применяет такие характерные для музыки Баха приёмы, как свободная и каноническая имитации. Хроматизация музыкальной ткани способствует использованию вариантов монограммы EDS, которая выступает в качестве своеобразной «подписи» композитора (например, партия скрипок в шестой вариации, партия флейт в восьмой вариации). Во многих вариациях большое значение для звуковой организации имеет сонорика. Денисов обращается к ней в тех разделах, где баховский тематизм основан на гаммообразных пассажах и быстром движении короткими длительностями (см. пример 4). Самые частые приёмы — это микрополифония, сонорные

пассажи и соноры-дублировки. Поскольку сонорика обнаруживается исключительно в вариациях с моторным движением, можно сделать вывод, что композитор пользуется этой техникой также с целью подчеркнуть определённые средства выразительности первоисточника, в данном случае ритм.

Значительную роль в воплощении замысла Денисова играет оркестровка. В работе с материалом первоисточника можно выделить три основных способа: музыка Чаконы полностью звучит у скрипки *solo*, обрастаая авторским текстом, звучащим у других инструментов; инструментовка мелодической линии Чаконы представлена чередованием отдельных инстру-

4 Э. Денисов. Чакона из «Партиты для скрипки и камерного оркестра».  
Девятая вариация (применение сонорной техники)

ментов; оркестровка музыкального материала Чаконы представлена чередованием оркестровых групп либо скрипки *solo* и оркестровой группы.

Во многом именно благодаря оркестровке осуществляется диалог и достигается баланс между музыкальными пластами Баха и Денисова. В большинстве вариаций музыка Баха звучит, как и в оригинале, у скрипки *solo*. Однако именно в этом случае зачастую на первый план выходит авторский материал, акцентирующий внимание на отдельных элементах стилистики Чаконы. В иных вариантах оркестровки на первый план выходит тематизм Баха, а также осуществляется принцип, характерный для *Concerto Grossso*, заключающийся в контрастном чередовании оркестровых групп и сменяющихся солирующих инструментов.

Обрамляя Чакону Баха авторским материалом, композитор не реинтерпретирует её и не подчиняет собственной концепции. Скорее наоборот, концепция произведения Денисова полностью исходит из замысла самого Баха. Пользуясь привычными и современными для себя техниками, Денисов акцентирует внимание на ключевых стилистических аспектах произведения. Достигается это посредством того, что авторский материал основан на стилизации различных элементов, к которым относятся: гиперболизация ритмического рисунка, вариационное развитие риторических фигур и базовых формул, стилизация отдельных мелодических оборотов, сохранение главенствующего значения музыки Баха за счёт интонационного и гармонического единства с авторским текстом в тех эпизодах, где партия скрипки уходит на второй план.

Как можно заметить, для фрагментарной стилизации свойственна семантическая асимиляция, то есть воспроизведение элементов какого-либо стиля или языка. В другом случае, связанном с целостной стилизацией, претворённой в творчестве В. Сильвестрова, реинтерпретации подвергаются в том числе структурно-композиционные признаки жанров.

Композиция «Два диалога с послесловием» для фортепиано и камерного оркестра В. Сильвестрова связана с концепцией «устной

музыки». Рассуждая о собственном методе работы, композитор отмечает, что большинство его сочинений создано посредством устного творчества. А именно, длительное время произведения существовали либо в воображении, либо в фортепианном исполнении, без нотной записи. В качестве объекта рефлексии в первом Диалоге взят Вальс Ф. Шуберта *Ges-dur* (D.Anh. I, 14), во втором Диалоге — Элегия Р. Вагнера (WWV 93). Выбор пьес не случаен и обоснован отнюдь не личными предпочтениями автора. Вальс Шуберта бытовал исключительно в устной традиции и был записан Рихардом Штраусом лишь в 1943 году. Элегия Вагнера представляет собой небольшой набросок в тринадцать тактов, который был найден на последней странице рукописи «Парсифalia» только после смерти композитора. Сильвестров говорил: «...мелодические отрывки для меня существовали много лет в виде личного фольклора. ...Долгое время он [Вальс Шуберта. — Н. К.] существовал лишь как персонаж устного предания о том, что композитор, дескать, сочинил его для свадьбы своих друзей, и несколько поколений этой немецкой семьи потом играли вальс по слуху. А Рихард Штраус, будучи другом потомков семьи, мелодию записал. Я, в свою очередь, переписал её на магнитофон. ...В итоге, если проводить ассоциацию с рассказанной историей, то я стал сам себе Шубертом и Рихардом Штраусом одновременно» [5. С. 102].

Таким образом, «устная музыка» и «личный фольклор» композитора — это авторский текст, который в силу своей популярности и бытования в виде звучащего материала, с одной стороны, теряет специфические черты индивидуального стиля композитора, с другой — приобретает значительную вариативность за счёт привнесения обобщённых и клишированных черт того или иного стиля эпохи, сложившихся в многолетней дискурсивной практике. Это свойство характерно не только для творчества Сильвестрова, но и в общем для целостной стилизации.

И в первом, и во втором Диалогах авторский нотный текст Сильвестрова, за исключением нескольких тактов, отсутствует. В первой части цикла Вальс Шуберта звучит полностью, однако

изменения претерпевает форму. Если в оригинале она трёхчастная репризная, то у Сильвестрова это двойная трёхчастная форма. Расширение формы происходит благодаря частым прерванным оборотам и варьированным повторениям — избранным приёмам не только Сильвестрова, но и самого Шуберта. В первоисточнике прерванный оборот встречается единожды. В первом Диалоге Сильвестрова он звучит пять раз в конце каждого раздела формы. Более того, трезвучие VI низкой ступени становится своеобразной лейт-гармонией в контексте этой композиции. В своей версии Вальса Сильвестров добавляет три такта вступления, являющиеся в несколько раз замедленной каденцией второго раздела Вальса Шуберта (см. пример 5). Лишая эту гармонию контекстуальной обоснованности и нарушая синтагматическую связь, Сильвестров не просто видоизменяет форму, а деконструирует её, исключая развитие тематизма из ряда факторов, необходимых для восприятия и понимания музыкального текста. Можно предположить, что такой способ работы с формой является одним из радикальных постмодернистских вариантов нелинейного повествования, при котором порядок следования эпизодов не только нарушается, но и утрачивает своё значение как одного из средств выразительности.

Другая особенность стиля Шуберта, которая подчёркивается в этом произведении, — это множественные повторы и репризы. Соотносясь с концепцией устной музыки, повторы вариативны, однако их вариативность слабо выражена. Среди изменений следует выделить: добавление подголосков, удвоение линии баса, однократную замену прерванного оборота на эллипсис и переменный размер, выполняющий функцию выписанного *rubato*. С. Савенко говорит об этом так: «...ещё одно „развивающее“ средство торможения — „бесконечная“ вариантность, длительное секвенцирование как изживание идеи повторения, её гипертрофия. Внешне вариантность кажется развитием, движением вперёд, в сущности же — „вращает“ материал на одном месте и в одном состоянии» [4. С. 82].

Несмотря на точное следование тексту Шуберта, тематизму и мелодике первого Диалога свойственна прерывистость изложения, которая способствует заострению внимания на коротких сегментах мелодической линии. Достигается это с помощью фермат и ремарки *ritenuto* почти в каждом такте, брошенных лиг, а также изменений размера такта за счёт добавления пауз между мотивами. Парадоксально, но, не изменяя нотного текста Шуберта, Сильвестров благодаря постоянным остановкам нивелиру-

## 5

В. Сильвестров. Свадебный вальс из цикла  
«Два диалога с послесловием» (вступление на основе прерванного оборота  
из каденции Вальса Ф. Шуберта D. Anh. I, 14)

ет значимость такого важного аспекта стиля Шуберта, как «бесконечная мелодия». Каждый мотив в первом Диалоге функционирует как самостоятельная единица, а цельная мелодическая линия отсутствует (см. пример 6). Рассуждая о преломлении жанров в творчестве Сильвестрова, М. Кузнецова пишет: «...образ вальса ощущим в трёхдольности метра, хотя и постоянно нарушающей; в жанровой ясности мелодической основы, в характерных фактурных особенностях, в квадратности структур, хотя тоже не абсолютной. Однако сам способ существования этих специфических жанровых средств выразительности, манера их подачи обнаруживают парадоксальную ситуацию: главным становится не вальс, но жанр вальса, вспоминающий самоё себя» [2. С. 134].

При полном сохранении стилистики музыкального романтизма, и в частности Шуберта, Сильвестров переосмысливает соотношение мелодии и аккомпанемента, отказываясь от их строгой дифференциации. Зачастую звуки, относящиеся к фигурациям в аккомпанементе, артикулируются как мелодические и наоборот. Эту тенденцию усиливает в том числе и оркестровка: группа струнных инструментов свободно и нерегулярно дублирует отдельные

звуки. В сочетании с длинными педалями в партии фортепиано образуется характерное для Сильвестрова звучание, которое С. Савенко определяет как «сонорное одноголосие» [4. С. 82].

Целостную стилизацию, представленную в композиции «Два диалога с послесловием» Сильвестрова, отличает сохранение всех элементов музыкального языка первоисточника, при котором, однако, происходит смещение акцентов с традиционно центральных элементов на периферийные с помощью тембра, фактуры, единичных изменений гармонии и смены размера. Многие особенности стилизации происходят из индивидуального способа работы композитора, подразумевающего обращение к «устному творчеству» и так называемому «личному композиторскому фольклору». В том числе это обусловило использование устоявшихся средств выразительности эпохи романтизма. В русле целостной стилизации Сильвестровым предпринята попытка репрезентации стиля эпохи романтизма в его статичном виде как самостоятельной структуры. Это осуществляется за счёт отказа от тематического развития и нивелирования роли формообразования. Стилизация затрагивает не только нотный текст, но и

6

В. Сильвестров. Свадебный вальс из цикла  
«Два диалога с послесловием» (фрагментация мелодической линии  
за счёт смены размера и агогических указаний)

его интерпретацию и исполнение, что выражается в подробных указаниях агогики, динамики, артикуляции и педали.

Таким образом, во фрагментарной стилизации сохраняется интеграция заимствованного музыкального материала и авторского. В этом случае авторский материал полностью основан на тематизме первоисточника, который, однако, может гиперболизироваться и трансформироваться в условиях использования иных звуковысотных систем и композиторских техник. При целостной стилизации авторский материал отсутствует либо стремится к «анонимности» посредством использования как клишированных мелодических и гармонических формул, так и общих форм движения. Звуковысотная система полностью соответствует той, которая характерна для стиля первоисточника. Индивидуальность композитора в такого рода стилизации проявляется в переосмыслении формообразования и иерархичности средств музыкальной выразительности, а также в детальном фиксировании определённой интерпретации, которая отражается в подробных авторских ремарках.

## *Список литературы*

### *References*

1. *Вершико О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: ПАМ, 2004. 195 с.*  
*Verishko O. V. Kompozitsii s intertekstual'noi model'yu v svete hudozhestvennoi sistemy E. V. Denisova [Compositions with intertextual model in the light of E. V. Denisov's artistic system]: PhD thesis. Moscow, Rossijskaja Akademija muzyki, 2004, 195 p. (In Russ.)*
2. *Кузнецова М. В. Постлюдии Валентина Сильвестрова: поэтика и семантика жанра // Музыкальная академия. 2010. № 4. С. 129–135.*  
*Kuznetsova M. V. Postlyudii Valentina Sil'vestrova: poetika i semantika zhanra [Valentin Silvestrov's postludes: poetics and semantics of the genre]. Muzykal'naja akademija. 2010, no. 4, pp. 129–135. (In Russ.)*
3. *Савенко С. И. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. Вып. 81. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 5–16.*  
*Savenko S. I. Zametki o poetike sovremennoi muzyki [Notes on the poetics of contemporary music]. Sovremennoe iskusstvo muzykal'noi kompozitsii. Iss. 81. Moscow, Gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogicheskij institut, 1985, pp. 5–16. (In Russ.)*
4. *Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 72–89.*  
*Savenko S. I. Rukotvornyi kosmos Valentina Sil'vestrova [Valentin Silvestrov's man-made cosmos]. Muzyka iz byvshego SSSR. Iss. 1. Moscow, Kompozitor, 1994, pp. 72–89. (In Russ.)*
5. *Сильвестров В. В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / Сост. М. И. Нест'ева. Киев: [б. и.], 2004. 265 с.*  
*Sil'vestrov V. V. Muzyka — eto penie mira o samom sebe... Sokrovenny razgovory i vzglyady so storony. Besedy, stat'i, pis'ma [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the side. Conversations, articles, letters]. Ed. M. I. Nest'eva. Kiev, [b. i.], 2004, 265 p. (In Russ.)*
6. *Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 446 с.*  
*Shul'gin D. I. Priznanie Edisona Denisova [Edison Denisov's recognition]. Moscow, Kompozitor, 1998, 446 p. (In Russ.)*