

Лескова Татьяна Владимировна

ФОЛЬКЛОР И ПОЛИСТИЛИСТИКА В "ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ КОНЦЕРТЕ" Ю. ВЛАДИМИРОВА

Оригинальность рассматриваемого в статье произведения - в совмещении различных стиливых признаков, среди которых фольклорные истоки, знаки "чужого" композиторского фольклоризма, джазовые аллюзии, представленные в контексте романтического и современного типов концертности. Стержнем развития является фольклорно-стилевая модуляция, проведённая на всех этих уровнях. Функция фольклорных прообразов, логика развития которых направлена в сторону их большей выраженности в тексте произведения, заключается в "собрании" воедино полистилевого содержания Концерта.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/4-2/23.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 2. С. 92-103. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

6. Мазенкова А. А. Культурное наследие как самоорганизующаяся система: монография. Тюмень: РИТЦ ТГАКИСТ, 2010. 108 с.
7. Музыка О. А. Ценностно-оценочный фактор в контексте социосинергетической парадигмы [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000988/> (дата обращения: 09.06.2009).
8. Полякова М. А. Охрана культурного наследия России: учеб. пособие для вузов. М.: Дрофа, 2005. 271 с.

CULTURAL HERITAGE AS A CULTURE-PHILOSOPHICAL CATEGORY IN THE CONTEXT OF HISTORY: PRACTICE OF PRESERVING VALUE

Lebedeva Anna Alekseevna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Tyumen State Institute of Arts and Culture
mazencova@mail.ru

The article discusses cultural heritage and the role of the subject – a human being – in its destiny. The author focuses on a certain period of revolutionary reforms in Russia resulting in the cardinal change of value paradigms. Cultural heritage is interpreted as an anthropo-socio-cultural system, which undergoes transformations due to the activity of the subject of heritage. These transformations have both positive and negative influence on the system of heritage.

Key words and phrases: cultural heritage; value; subject of heritage; anthropo-socio-cultural system; culture; information.

УДК 78.071.1/398(571.6)(035.3)

Искусствоведение

Оригинальность рассматриваемого в статье произведения – в совмещении различных стилевых признаков, среди которых фольклорные истоки, знаки «чужого» композиторского фольклоризма, джазовые аллюзии, представленные в контексте романтического и современного типов концертности. Стержнем развития является фольклорно-стилевая модуляция, проведённая на всех этих уровнях. Функция фольклорных прообразов, логика развития которых направлена в сторону их большей выраженности в тексте произведения, заключается в «сборе» воедино полистилевого содержания Концерта.

Ключевые слова и фразы: композиторский фольклоризм; переинтонирование фольклора; цитирование; стилевое моделирование; полистилистика; Дальний Восток.

Лескова Татьяна Владимировна, к. искусствоведения
Хабаровский государственный институт культуры
hgik@pochta.ru

ФОЛЬКЛОР И ПОЛИСТИЛИСТИКА В «ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ КОНЦЕРТЕ» Ю. ВЛАДИМИРОВА

Стилевое многообразие отечественной музыки второй половины XX века отразилось в сфере композиторского фольклоризма на Дальнем Востоке России. Оригинальностью трактовки фольклора отличается «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром Юрия Яковлевича Владимирова (1925-1978) – произведение, относящееся к разряду музыкальной классики региона.

История создания Концерта предопределила полиэтничность восточнославянских истоков в первых двух частях и коренных дальневосточных – в финале. В начале 1950-х годов (ещё в Одессе) нерешаемой для композитора оказалась проблема финала. Авторская рефлексия могла касаться общероссийских тенденций, в частности – тиражирования бесконфликтного (Е. Долинская) концерта. Это расходилось с опытом Ю. Владимирова как автора трёх симфоний, в том числе «военной» «Утро Победы». Неоднозначность творческой ситуации 1960-х годов по-иному зафиксировала «несоответствие» романтизированного Концерта Ю. Владимирова явлениям второй волны российского авангарда. Завершение работы в 1970 году (уже на Дальнем Востоке) было инициировано В. Соболевским – солистом Хабаровской филармонии, блестящим интерпретатором романтической и современной музыки. Концерт Ю. Владимирова обрёл своё место в историческом контексте музыки России на пересечении неофольклоризма, полистилистики и неоромантизма.

Свою цельность произведение Ю. Владимирова обретает при основополагающей роли *романтической* концертности. Отметим её инвариантные свойства: 1) общую трёхчастность цикла: 1-я часть «Соната», 2-я «Интермеццо», 3-я «Скерцо»; 2) темповые контрасты «быстро – медленно – быстро»; 3) образные антитезы действия – созерцания – возобновления движения, способные отразить жизненные коллизии с «потенциально большей динамичностью, чем в симфонии» [4, с. 86]; 4) признаки симфонизации, проявляющиеся в большой каденции как «второй разработке» и кульминации «Сонаты», в значимости лирико-психологического «Интермеццо»; 5) жанровость финала; 6) виртуозность партии солиста; 7) принципы состязательности и широко понимаемое «игровое начало» [Там же, с. 84-85]; 8) фольклорность истоков, что сближает Концерт Ю. Владимирова с ветвью кучкистской концертности (ещё в XIX веке совместившей листовские принципы с русским национальным началом), отдельными чертами концертов Рахманинова, Прокофьева (особенно Вторым фортепианным), как явлений «нового русского романтизма» [Там же, с. 105].

В романтический контекст Ю. Владимировым внесены приёмы русского конструктивизма 1920-30-х годов, например, диссонантная звуковая среда при сложной ладотональной организации, «графичность» фактуры при реально-беспедальной [3, с. 12-15] манере звукоизвлечения рояля. Конструктивное начало в Концерте – символ позитивной образности, средство создания строгой, деятельной динамики, объективности эпического тона некоторых тем. Одной из примет конструктивизма, востребованных современностью, является «полистилистическая структура тематизма» [4, с. 122-123], представленная в виде альтернативной, «горизонтальной» [7, с. 16] и синтезирующей, «вертикальной» полистилистики [Там же, с. 13]. Полистилистика выступила для Ю. Владимировича отражением индивидуально-авторских представлений о методах компоновки материала в его «конкретных исторических моделях» [4, с. 296]. Указанные черты произведения обозначим как *современный тип концертности* и рассмотрим стилевой субстрат произведения с позиций взаимодействия таких моделей.

Фольклорный языковой пласт «Дальневосточного концерта» полиэтничен и полижанров. Его базовым семантическим уровнем являются *жанровые признаки* фольклора с их жанровым содержанием (А. Сохор), а также более широкий спектр *стилевых принципов* фольклорного мышления [6, с. 35] с неотделимой от них структурой авторского материала. Она включает в себя схематичные показатели, индикаторы меры «фольклорности» – разномасштабные и разнокачественные, сегменты, детали тематизма, выраженные понятием *фольклорных жанрово-стилевых моделей* или более условно – *фольклорно-стилевых моделей* (далее ФСМ).

ФСМ являются существенным компонентом в создании ярких межстилевых контрастов **первой части Концерта «Сонаты»** (сонатная форма; *g-moll*). Начало русским фольклорным прообразам дано в темах вступления и главной партии. Двухзвучный, резко акцентированный малосекундовый призыв вступления (Пример 1), театрально открывающий произведение, продолжается повторяющимися ритмическими фигурками суммирования в характере пляса.

Стремительная тема главной партии построена на контрастном сочетании лаконичных элементов-фраз, мотивов. Первый включает структуры двойного, разного по ритму, «разбега» по тоническому трезвучию (Пример 2, т. 1; партия фортепиано) с синкопированными задержаниями к устоям, выразительным размашисто-задорным ладово-обострённым «зигзагообразным» мотивом (вниз – вверх) по V-I-VII[#] ступеням (Пример 2, т. 2). Второй элемент строится на основе повторности кратких ритмических фигур в характере плясовых наигрышей. В одновысотности мотивов угадывается и «ударное» начало (Пример 2, т. 3).

Разнородность линейных контуров темы, проявляющаяся и в последующей серии интонационных эквивалентов исходных мотивов, несёт в себе выразительность обманно-игровой пластики. Истоки её жанровости базируются в русской городской песенно-танцевальной традиции. К этому же комплексу прообразов относится и равномерная пульсация оркестрового сопровождения с непериодичными акцентами-«кличами» в партиях медных духовых и ударных инструментов.

В середине и местной репризе главной партии (подробнее см.: [9, с. 164-167]) фольклорно-жанровый комплекс оттеняется призывно-речевой выразительностью и пополняется токкатно-аккордовыми мартеллатными репетициями фортепиано, производными от второго элемента. Напоминающие тематизм пьесы «Полишинель» С. Рахманинова, они условно названы «аккордовыми репетициями Полишинеля» (ц. 3 партитуры).

Взаимосвязанная с множественностью прообразов, структурная многосоставность, неоднородность авторского целого, контаминированность элементов приводят к перекрёстному действию семантических импульсов, многослойному подтексту, придающему тематизму качество фольклорной жанровости. Всё это позволяет обозначить фольклорно-стилевую модель главной партии как *полижанровый комплекс* (ФСМ А).

В «аккордовых репетициях Полишинеля» вдвойне опосредовано фольклорное начало. Первичное переинтонирование осуществлено С. Рахманиновым через типичный для его творчества знак «русскости» – праздничную колокольность, вторичное – Ю. Владимировым в виде имитации модели «чужогого» композиторского фольклоризма (ФСМ Б). Подобное *стилевое цитирование-заимствование* и принадлежность конкретно авторской (рахманиновской) традиции уточним в обозначении ФСМ Б-1а. Работа с обеими ФСМ А+Б-1а в местной репризе (ц. 8) усиливает комплементарный характер тематизма.

ФСМ раскрываются в контекстном взаимодействии с *авторскими фольклорно-стилевыми моделями* (далее АФСМ) – квинтэссенцией исторически сложившегося композиторского опыта, стилевых систем, взревших в недрах отечественной и европейской музыки XIX-XX веков, актуальных для нашего исследования. Данное наименование обусловлено смешанным характером стилистики, включающей фольклорные компоненты и свободной от них. Комплекс АФСМ может поддаться описанию только в каких-либо «магистральных» направлениях, во-первых, на уровне наиболее общих тенденций определённого исторического периода, во-вторых, внутри него, на уровне авторских стилей, отражающих индивидуальный подход в рамках общего развития. Именно это и сообщает типам АФСМ необходимые стилевые характеристики и ограничения. Систематика АФСМ определена ходом музыкально-исторического процесса, поэтому приведём её *a priori*:

- 1) модели русской классики второй половины XIX века – АФСМ-1:
 - а) славянство – АФСМ-1а;
 - б) ориентализм («русская музыка о Востоке») – АФСМ-1б;
- 2) западноевропейские модели XIX века – АФСМ-2:
 - а) классико-романтические – АФСМ-2а, в частности стиля Ф. Шопена – АФСМ-2а Ш, Ф. Листа – АФСМ-2а Л;
 - б) романтические фольклоризованные АФСМ-2б, в частности Э. Грига – АФСМ-2б Гр;
- 3) модели конца XIX – начала XX века – АФСМ-3:
 - а) поздние- и постромантические, согласующиеся с расширенной тональностью мажоро-минорного типа – АФСМ-3а;

- б) поздне- и постромантические, согласующиеся с расширенной тональностью хроматического типа – АФСМ-3б;
- в) импрессионистские – АФСМ-3в;
- г) свободно-атональные – АФСМ-3г;
- д) фольклоризованные – АФСМ-3д, в частности, С. Рахманинова – АФСМ-3д Рх;
- е) политональные – АФСМ-3е;
- ж) стилизации – АФСМ-3ж;
- 4) русские/советские и зарубежные модели 1920-50-х годов – АФСМ-4:
- а) на тональной классико-романтической основе – АФСМ-4а;
- б) модифицирующие тональность – АФСМ-4б, в том числе на принципах полидиатоники – АФСМ-4б п/д, хроматики – АФСМ-4б Х;
- в) додекафонные – АФСМ-4в;
- г) фольклоризованные на тональной основе АФСМ-4г;
- д) фольклоризованные конструктивно-хроматические АФСМ-4д;
- 5) модели джазовой стилистики – АФСМ-5:
- а) на основе блюзового звукоряда – АФСМ-5а;
- б) на основе хроматической тональности – АФСМ-5б;
- б) модели синтезирующих стилей отечественной музыки 1960-90-х годов – АФСМ-6:
- а) авангардистские (второй «волны» 1960-х годов) – АФСМ-6а;
- б) полистилистические горизонтальные – АФСМ-6б↔ и вертикальные – АФСМ-6↑;
- в) неостилевые – АФСМ-6в;
- г) моностилистические – АФСМ-6г.

Терминологический ряд АФСМ неоднороден, поскольку включает модели, во-первых, эпохально-стилевые (АФСМ-1, 2, 3, 3в, ж, 4, 5, 6а-г), к которым примыкают авторские индивидуально-стилевые (АФСМ-2а), во-вторых, отражающие эволюцию тонально-гармонической системы (АФСМ-3а, б, г, е, 4а, б, в, 5а, б), в-третьих, фольклоризованные (АФСМ-1а, б, 2б, 4г, д), в-четвертых, авторские «фольклорные» (АФСМ-2б Гр, 4д Рх). В последнем случае, когда фольклор выступает их прототипом, возникают аналогии с моделями «чужого» композиторского фольклоризма – ФСМ Б. Однако этим ФСМ и АФСМ присущи разные характеристики. При помощи ФСМ показан структурный параметр, *мера* фольклорности авторского текста (от цитаты до аллюзии, о чём см. далее), при помощи АФСМ – содержательный: конкретизированы индивидуальные *тона* стилиевой палитры композиторского фольклоризма.

Нефольклорный языковой пласт вступления и главной партии разнообразен своим историко-стилевым ин-текстом [2]. Свойством, наиболее сильно опосредующим ФСМ А, является ладовость. Основа отдельно взятых мотивов диатонична (АФСМ-1а), но в их соединениях просматривается принцип «раскрытия» лада от диатоники к полидиатонике и хроматике (АФСМ-1а+4б п/д→4б Х) при централизующей роли *g-moll*. Минорность и хроматизация драматизируют песенно-плясовой фольклорно-жанровый прообраз. Диатоничность «аккордовых репетиций Полишинеля» (ФСМ Б-1а) формируется в опоре на традиции русской музыкальной классики XIX века в синтезе с особенностями стиля С. Рахманинова – АФСМ-1а+3д Рх (Таблица 1а, экспозиция).

Таблица 1а.

Полистилевой контекст главной партии «Сонаты»

Модели	Экспозиция		Разработка: разделы			
			1	2		3
				токатата	каденция: русское скерцо, фугато	
ФСМ	А+Б-1а		А	Б-1а+А	А→Б-2б	А+Б-1а
АФСМ	1а+4б п/д→4б Х	1а+3д Рх	1-а	1а+3д Рх→4б+4д	1а+4г→4д	4б

Примечание: знак «+» показывает совмещение разных стилиевых признаков/прообразов в теме, «→» – динамический, подвижно-модулирующий характер стилиевого развития.

Статичная созерцательность побочной партии (ц. 10) ассоциируется с утонченным, самоуглубленным наслаждением покоем. К русской композиторской традиции XIX века косвенно восходит плагальное соотношение главной и побочной партий экспозиции: *g-moll – C-dur* (АФСМ-1а; Таблица 1в).

В побочной партии опосредованные превалированием эстрадно-джазовой стилистики определители и контуры фольклорности сильно размыты. Тем не менее, отметим её некоторые черты: 1) жанровость лирико-заклинательной напевной природы, проявляющейся в плавном, волновом развёртывании мелодического контура при настойчивом опеании стержневых тонов *c*, *g* и др. (Пример 3а); 2) повтор ладовых опор, как средство самоорганизации мелодии вокруг устоя; 3) оттенок лидийского лада (IV[#]); 4) тонально-гармоническая многозначность (например, *C-dur / F-dur*; Пример 3б) как воплощение ладовой переменности; 5) линейность аккордово-фактурного пласта-«ленты»; 6) композиционный принцип вариантно-вариационной «строфичности»: побочная партия построена в виде четырёх «строф» – темы и трёх вариаций на неё [9, с. 167-169]; 7) конкретность национального колорита: вариативное разнообразие ритмов, ладовых

альтераций придаёт теме качество импровизационности в «восточном» стиле, напоминая о музыке А. Хачатуряна, а в связи с эстрадно-джазовым контекстом – А. Бабаджаняна. Знаки «чужого» композиторского фольклоризма предстают здесь в виде модели-аллюзии (ФСМ Б-2а).

Свободная компоновка единичных признаков первичной жанровости (песенности с элементами лирического речитатива) примечательна авторской избирательностью и «возмещается» общефольклорными свойствами тематизма. Это редуцирует возможности фольклорной репрезентативности и позволяет характеризовать фольклорно-стилевую модель как модель-извлечение (ФСМ В).

Ладовая переменность мелодии дополняется сложностью функционально-гармонического фона: 1) признаками «парящей тональности» (Ю. Холопов), создаваемой серией «никуда не тяготеющих» септаккордов (АФСМ-4б Х); 2) джазовой аккордикой (АФСМ-5б); 3) гармонической колористикой позднеромантического и импрессионистского характера (АФСМ-3б+3в); 4) аллюзиями русского ориентализма (АФСМ-1б; Таблица 1б; 1-я «строфа»).

Таблица 1б.

Стилевые вариации побочной партии «Сонаты»

Модели	Экспозиция			Разработка: разделы				
	«Строфы»			1	2			
	1	2	3-4		токатата	каденция: «строфы»		
						1	2	3-4
ФСМ	Б-2а + В →			В	В	В		
АФСМ	4б Х+5б+3б, в+1б	4а→2а Ш+ 3а+5а	→2а Л+3а, д Рх+5б	1-а	1а→4б+4д	4б Х+ 2а Ш+3а	→2а Ш+3а	→2а Л+3а, д Рх
	АФСМ-6б↔					АФСМ-6б↔		
	6г→2а/3д+5а=3ж					6г→2а/3д→3ж		
	моностиль→черты стилизации					моностиль→стилизация		

Примечание: знак «↔» показывает синтез стиливых признаков, приводящий к новому качеству звучания тематизма, в данном случае – стилизации (в других – к моностилистике).

Последующие «строфы»-вариации побочной партии, как своеобразные «миры» романтической эмоциональности, отличаются дробностью образного профиля, контраст которого подчёркнут стиливыми модуляциями горизонтальной полистилистики (АФСМ-6б↔). Для выражения большей утончённости в контекст джаза второй «строфы» (ц. 12) включены ресурсы диатонической «парящей» тональности (АФСМ-4а; Пример 3б), сменяемые именным шопеновским стилем (АФСМ-4а→АФСМ-2а Ш+5а), угадываемым в прозрачно-невесомой фактуре арпеджиато и пассажей, резонансном типе расположения вертикалей в высоком регистре фортепиано (ц. 13). Драматизация и её преодоление в третьей-четвёртой «строфах» (ц. 14, 15) созданы средствами листовско-рахманиновской крупной аккордовой техники при охвате всех регистров фортепиано и плотности фактуры (→АФСМ-2а Л+3д Рх+5б; Таблица 1б, экспозиция). Заключительная партия обобщает мотивы главной («аккордовые репетиции Полишинеля») и побочной партий (ФСМ Б-1а+В–АФСМ-4б).

Контекстные изменения ФСМ и АФСМ продолжаются в разработке. Если начальный раздел (ц. 17) в целом дублирует материал заключительной партии, то в центральном (ц. 19), состоящем из нескольких самостоятельных эпизодов (в Таблицах 1а, 1б – разделы разработки 1 и 2), варьирование тематизма поворачивает в иную стиливую сферу, проникаясь драматизацией. «Аккордовые репетиции Полишинеля» (ФСМ Б-1а) сначала принимают «дрязнящий», ироничный вид. Принцип регистровой «раскачки» аккордов главенствует и в следующем разделе, условно – токкате (Таблица 1а, токката). Однако звончатость колокольной темы преобразована в призыв набата, слышимый в ударно-жесткой манере фортепиано и оркестра. Развитие развернуто в наступательных тонах, напоминая о темах-«оборотнях» симфоний С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Подчёркивание уменьшённых вертикалей и тритоновых ходов приводит к «жанровой деформации» [5] танцевально-песенного начала, превращённого теперь в подобие «злого» скерцо. АФСМ принимают подвижный характер, модулируя от рахманиновских аллюзий в гармонии к средствам середины XX века (АФСМ-1а+3д Рх→АФСМ-4б+4д). Контрапункт мотивов главной и побочной партий (ФСМ А+В) в двойном увеличении (ц. 21) изложен так, что становится слышно их интонационное родство в опевании. Оно, фактурно преобразованное в бурные пассажи роля в низком регистре, ассоциируется с «темой протеста», противостояния.

«Игра» историко-стилевыми оттенками национального колорита продолжается в каденции солиста (ц. 23). Во вступительном разделе каденции развитие связано с подвижностью ФСМ-АФСМ главной партии. В «диалоге» её элементов возникает миниатюрное фольклоризованное «русское скерцо», где ФСМ А упрощается до модели-аллюзии стиля русского композиторского фольклоризма второй половины XIX века (ФСМ А→Б-2б–АФСМ-1а). Затем, идентично токкате, идёт уклон в сферу конструктивистских моделей первой половины XX века, мышления И. Стравинского, Д. Шостаковича (АФСМ-1а+4г→4д).

Первый раздел каденции солиста (ц. 26) начинается небольшим фугато на элементах предшествующего «русского скерцо» с присоединением начального мотива главной партии в обращении (ФСМ А+Б-2б). Полифоническое изложение вызывает аналогии с «эксцентризмом полифонии» Д. Шостаковича [3, с. 261],

стилем И. Стравинского, что обогащает русскую фольклорно-образную характерность тематизма. Таблица 1а детально демонстрирует подвижность стилового контекста главной партии в разработке.

Во втором разделе каденции солиста продолжено стиловое варьирование материала побочной партии. Дублируя тонально-гармоническое содержание экспозиции, четыре её «строфы» являются вариациями на фактуру и стиль. Джазовая специфика замещается аллюзиями романтического пианизма XIX века, в частности его камерным (в духе идиллических ноктюрнов Ф. Шопена; ц. 29) и концертно-оркестральным – *al fresco* – стилем в духе Ф. Листа, С. Рахманинова (ц. 31) – АФСМ-2а Ш→АФСМ-2а Л+3д Рх.

Замена современных модификаций тональности (АФСМ-4б Х) на классико-романтические/позднеромантические (АФСМ-2а/3д), а также исключение из ФСМ «восточной» выразительности (ФСМ Б-2а) и превалирование песенности (ФСМ В) приводит стиловое единство (моностиль) к стилизации (АФСМ-6г→2а/3д=3ж). Она проявилась в создании «художественного образа чужого языка» (М. Бахтин), «уподоблении собственного языка избранному стиловому ориентиру» [7, с. 7]. В первом, экспозиционном проведении черты стилизации лишь намечались внутри джазового контекста, во втором, разработочном, более очевидны и самостоятельны (Таблица 1б).

Предъикт к репризе (ц. 33) также значим в общем фольклорно-полистилистическом ряду «Сонаты» (в Таблице 1а – раздел 3). Построенный на материале ФСМ А+Б-1а, он наполнен мартеллатными звучаниями, напоминающими бряцание на струнно-щипковых народных инструментах и несколько «охлаждающими» эмоциональную атмосферу каденции.

Реприза (ц. 34) вносит тональную и композиционную завершённость при продолжении развития в побочной партии, что видно из Таблицы 1в (жирный шрифт).

Таблица 1в.

Стилевые модели «Сонаты»

Вступление	Экспозиция			Разработка: разделы			Реприза	Кода
	Г.п.	П.п.	З.п.	1	2	3		
ФСМ А полижанровый комплекс; Б-1а модель-цитата «чужого» композиторского фольклоризма	ФСМ В жанрово- стилевая модель-извлечение + Б-2а модель-аллюзия «чужого» композиторского фольклоризма	ФСМ Б-1а + В	ФСМ В + А	токатта: ФСМ Б-1а ФСМ А+В русское скерцо и фугато: ФСМ А→Б-2б каденция: ФСМ В	ФСМ А +Б-1а	Г.п. ФСМ А+ Б-1а П.п. ФСМ В+ Б-2а	ФСМ А+ Б-1а + В	
АФСМ-1а +4б п/д →4б Х диатоника +полидиатоника →хроматика; АФСМ-1а+3д Рх фольклоризм Рахманинова	АФСМ-4а/4б Х +5а,б диатоника, хроматика+джаз +3а,б +3в +поздний романтизм +импрессионизм + АФСМ-1б +ориентализм	АФСМ- 4б п/д	АФС М-1а	токатта: АФСМ-1а+3д Рх →4б+4д русское скерцо и фугато: АФСМ-1а+4г→4д каденция: АФСМ 1а+4г→4д АФСМ- 4б Х+2а Ш+3а →АФСМ- 2а Ш+3а →АФСМ- 2а Л+3а,д Рх	АФСМ- 4б	Г.п. АФСМ-1а +4б п/д →4б Х; 1а+ 3д Рх П.п. АФСМ- 4б Х +5б +3а,б,в +2а Ш →2а Л+3а, д Рх	АФСМ- 4б	
	П.п. АФСМ-6г/4б: 5б 3б,в,д+2а 6г→3ж			П.п. 2а 2а+3д 5б+3б,в 6г→3ж		П.п. 6г/4б: 5б+2а, 3а,б,в, д,ж 3ж→6г		
АФСМ-6б↑ вертикальная полистилистика Таблица 1а	АФСМ-6б↑= АФСМ-6г моностилистика; АФСМ-6б ↔ горизонтальная полистилистика в развитии: Таблица 1б			П.п. в каденции: АФСМ-6б↑= АФСМ-6г; АФСМ-6б ↔ Таблица 1б		Гп 6б↑ П.п. 6г; 6б ↔		

Примечание: жирным шрифтом отмечены первые включения ФСМ и АФСМ и их новые совмещения; знак «↔» отмечает стиливые модуляции. Г.п., П.п., З.п. – главная, побочная, заключительная партии.

Три проведения побочной партии в экспозиции, разработке, репризе воспринимаются как двойная стилевая модуляция (см. строку с длинными стрелками в Таблице 1в) с итоговым синтезом элементов экспозиционного и разработочного комплексов в репризе. Это создаёт обратную модуляцию от стилизации к моностилю (3ж→6г) нового, джазово-романтизированного качества.

Характер контекстных отношений ФСМ–АФСМ в темах «Сонаты» различен. В главной партии они ближе к конгломерату вертикальной полистилистики (АФСМ-6б↑). В побочной партии интеграция элементов тяготеет к такому синтезированному виду вертикальной полистилистики, которая смыкается с моностилистикой (АФСМ-6б↑=6г), что прослежено в нижней строке Таблицы 1в.

Стилевые модели **второй части «Интермеццо»** – области высокой лирики – имеют иные характеристики. В идее противостояния злу, отражённой здесь в психологической проекции, ощущается связь с «Сонатой», её токкатой из разработки. Недейственная концепция образных сопоставлений «Интермеццо» опирается на композиционные принципы зеркальной симметрии АВ | CDC₁D₁C | ВА [9, с. 171-176].

Темброво-фактурная аура вступительного по функции раздела «А» (Таблица 2) и первой его темы (а) импрессионистична (АФСМ-3в). Одиннадцатизвучный полиаккорд трезвучно-септаккордовой природы у тремолирующих струнных, треугольника, ксилофона, фортепиано (АФСМ-4б п/д) выразителен мягким диссонированием и ладовой статикой. Двенадцатый басовый звук *c* является дополнительной колорирующей деталью, условным центром (Пример 4, т. 1-5). Несколько «абстрактный», амбивалентный по ассоциациям тематизм компонуется вне явных фольклорно-жанровых прообразов. В «общефольклорных» принципах повтора, вариационности, импровизационности тематизма (а₁ b₁ полутоном выше) прослеживается лишь амальгама [2] «фольклорности». Обозначим такую модель как *полиэлементный стилевой микст* со «снятыми» жанровыми признаками фольклора, но присутствием некоторых закономерностей фольклорного мышления (ФСМ Г).

Песенность и прообраз плача определяют облик темы *b* (Пример 4, т. 6-9; Таблица 2). Жанровые признаки отмечены тесной спаянностью, что позволяет определить фольклорную модель как *полижанровый синтез* (ФСМ Д). Горестно-лирическая мелодия рояля с расстоянием в две октавы скупа, «графична» в своих очертаниях, представляя, по сути, стилевую цитату подобных тем Д. Шостаковича (ФСМ Б-1б). К конструктивному фольклоризму (АФСМ-4д) выдающегося симфониста тяготеют и принципы ладовости расширенной мажоро-минорной тональности с пониженными II, IV, V и повышенной VI ступенями минора, «сжимающими» интервальные объёмы темы (АФСМ-3в), а также полидиатоника (АФСМ-4б п/д).

Таблица 2.

Полистилистическая симметрия «Интермеццо»

А	В	С	Д	С ₁	Д ₁	С	В	А	Кода
аба ₁ б ₁	m n	тема, 1 вар., 2 вар.	q k	3 вар.	q ₁ k ₁	тема	m n	аба ₁ б ₁	(С)
ц. 1	ц. 2, 3	ц. 4	ц. 7, 8	ц. 9	ц. 10≈ 7,8	ц. 12=4	ц. 13=2,3	ц. 14=1	ц. 16
ФСМ а: Г	m:Е	тема: Е вар. 1: Е+Б-1а	q: А→Б-2б А Б-1а	Е	q ₁ ≈ q	Е	m:Е	а: Г	Д
АФСМ а: 3в+4б п/д	m:3а	тема: 5а вар. 1: 5а→ 5б→4б Х	q: 1а→4б 1а+3д Рх→ 4б+4д	5б+4б+ 2а Ш		5а	m:3а	а: 3в+4б п/д	5а
ФСМ b:Д+Б-1б	n:А+ Б-2в	вар. 2: Е+А+Б-2в	k=b+C: Д+Б-1б+Д		k ₁ ≈ k		n:А+Б-2в	b: Е+Б-1б	
АФСМ b:3в+4б п/д+4д	n: 3б	вар. 2: 4б+3е	k=b+C: 4б Х			n: 3б	b:3в+ 4б п/д+4д		

В разделе «В» пластичный по своим контурам, песенный тематизм *m* (Таблица 2; *m*; ц. 2) на оригинальном материале композитора воссоздаёт фольклорный жанр, представляя собой *жанровую* модель (ФСМ Е). Мажорный ладотональный колорит с подчеркиванием различных ладовых альтераций (АФСМ-3а) способствует просветлению образности. 2-я тема *n* (Таблица 2; *n*; ц. 3) – общая кульминация разделов «А», «В» – отличается усилением хроматизации (АФСМ-3б). Песенное начало уходит в контрапунктирующие голоса оркестра, а в партии рояля развиваются экспрессивные, горестно-«многоречивые», иные, нежели в теме *b*, интонации плача, преломляющиеся далее в виде широкой романсовой темы. Полижанровый комплекс темы *n* (ФСМ А) усложняется стилевой аллюзией речитативно-песенных тем М. Мусоргского и Д. Шостаковича (ФСМ Б-2в).

В серединной фазе «Интермеццо» (С D С₁ Д₁ С) чередование образов выражает идею неприятия зла. Раздел «С» (Пример 5; Таблица 2, ц. 4) – монолог солирующего фортепиано – представляет собой *жанровую* модель (ФСМ Е) и примечателен широко «распетой» лирико-эпической темой в характере украинских дум. Основой свободно развитых вариантно-попевочных структур являются мотивы песенной сексты и «щемящей» секунды – «говорящего» нисхождения-задержания к тонике и V ступени (типичный музыкальный украинизм). Современный антураж теме придают джазовые оттенки аккордики (АФСМ-5а), quasi-импровизационно перегармонизирующие мелодический зачин в трёх вариациях.

Развитие направлено в сторону драматизации. В 1-й вариации к оркестровому проведению темы раздела «С» в партии фортепиано присоединяются «аккордовые репетиции Полишинеля» из первой части Концерта (ФСМ Е+Б-1а). Их минорно-диссонансные звучания (h-moll) приводят к модуляции из условно-диатонической «блюзовой» тональности в сферу хроматики (АФСМ-5а→5б→4б Х), внося напряжение и напоминая о преобразованиях токкаты из разработки «Сонаты». Во 2-й вариации сочетается несколько фактурно-тематических пластов: 1) основная мелодия раздела «С» (ФСМ Е); 2) хроматически насыщенный аккордовый «подголосок» в партии рояля из той же темы; 3) интонации плача, тема *n* раздела «В» у струнных (ФСМ А+Б-2в). Гармоническая вертикаль политональна: *as / b-moll* (АФСМ-4б+3е), что соответствует кульминационной роли этого фрагмента.

Раздел «D» тематически связан с предыдущим. Он содержит реминисценцию тематического комплекса из разработки «Сонаты» (Таблица 2; ц. 7; *q*), включая её «русское скерцо», плясовую ритмику главной партии, «аккордовые репетиции Полишинеля» и колокольный набат токкаты. Этот материал – символика зла – представлен полным комплексом своих динамичных, подвижных ФСМ–АФСМ. Поочерёдно (Таблица 2; ц. 8; $k=b+c$) он контрапунктирует лирическому тематизму «Интермеццо»: плачу раздела «А», монологу раздела «С» в увеличении, которому минорно-хроматические тона (АФСМ-4б Х) придают скорбно-драматический оттенок.

3-я вариация «С₁» (Таблица 2; ц. 9) контрастирует предыдущему изложению подчёркнутой «простотой» разреженной фактуры, гармонии, несмотря на сложные джазовые аккорды (первый в *a-moll* – VI[#]₉) и хроматическую тональность (АФСМ-5б+4б). Арфообразность гармонической фигурации, вносящая шопеновские стиливые аллюзии, перекликается с побочной партией «Сонаты» (АФСМ-2а III).

В разделе «D₁» (ц. 10) лаконизм проведения негативного политематического комплекса раздела «D», возможно, означает отступление зловещих образов перед масштабно развернутыми позитивными. Этот смысловой поворот закреплён первоначальным звучанием темы «С» (ц. 12 = ц. 4, *a-moll*) и эффектом повтора зеркально отражённых разделов «В», «А» (ц. 13 = ц. 2; ц. 14 = началу), воплощающих идею пройденного и завершённого круга. Кода-напоминание (ц. 16) акцентирует образность темы «С», где в игре ладотональных светотеней обобщена насыщенность контрастов «Интермеццо».

Между второй и третьей частями Концерта возникает яркий темповый, образный, стиливой контраст, в том числе базирующийся на полиэтническом сопоставлении прообразов.

Жанровый финал «Скерцо» (см. подробнее [9, с. 176-181]) построен на основе фольклорных *моделей-цитат* (ФСМ Ж), в качестве которых выступают две народные темы, записанные коллегами Ю. Владимировой [10, с. 203-205, 229]. Обе они принадлежат жанровому слою лирико-бытовых песен коренного фольклоризма – любительского исполнительства 1950-80-х годов. Стилль песен примечателен синтезирующим переинтонированием традиционного фольклора и массовой песни.

«Нанайская рыбацкая песня» Н. Менцера – стилизация под упомянутый песенный слой [11, с. 37-38] – стала основой монотематической сонатной формы «Скерцо». В ходе развития цитатный материал существенно переосмыслен Ю. Владимировым [8, с. 22-23].

Особенностью виртуозного вступления является оттенок стилизации романтической концертности, в частности аналогия со вступлением из финала Фортепианного концерта *a-moll* Э. Грига, имеющая черты стилизации (АФСМ-2б Гр=3ж). Ладогармоническая основа вступления и главной партии полидиатонична (АФСМ-4б п/д). Она включает ангемитонные трихордовые попевок *d-f-g*, *g-b-c* и пентатонические образования.

Цитатный материал главной партии (Пример 6) индивидуализирован при помощи элементов блюзовой диатоники (АФСМ-5а). Свободное перемещение трихордовых звеньев ассоциируется с импровизацией. «Фольклоризован» и принцип концертирования. Варьируемые мотивы (ц. 4) согласованы со сменами фактуры, тембров, регистров, что создаёт впечатление игры или действия. Ассоциации с ними возникают и в «скандируемом» мотиве-кадансе *cis-c-b-g*, обновляющем цитатный материал с позиций жанровости спиритчуэл (ФСМ Ж→ФСМ Е). Установившаяся здесь хроматическая тональность (АФСМ-4б п/д+5а→4б Х), контрастируя диатонике исходного материала, придаёт теме звуковую «терпкость», комизм (Таблица 3).

Таблица 3.

Цитирование и полистилистика «Скерцо»

Вступление	Экспозиция		Эпизод
	Главная партия	Побочная партия	
ФСМ	Ж→Е	Ж→А	Ж
АФСМ-4б п/д +2 б Гр=3ж	4б п/д+5а→4б Х 6б↑→6г	5б→5б+4б Х 6б↑→6г	4а+5а+3ж

Преобразующие возможности авторского контекста в побочной партии проявляются в трактовке цитаты как романтизированного ноктюрна «в блюзовых тонах», фольклорность которого преодолевается обилием септ- и нонаккордов джазовой природы (АФСМ-5б). Трихорды *d-f-g*, *g-b-c*, *c-es-f* переосмыслены ладово и структурно. Теперь они складываются в пентатоническую систему, в то время как в главной партии композитор подчёркивал их трихордово-мотивную сегментированность. Развитые в главной партии как группа

периодичностей, в побочной они собраны в единую мелодическую волну (Пример 7; т. 1-2), напоминающую лирико-элегическую речь. Если первый элемент темы «Нанайской рыбацкой» практически «присвоен» Ю. Владимировым, то второй элемент темы (Пример 7; т. 3-4) принадлежит ему, но жанрово более определён. В нём обращает на себя внимание интонация плача (*b-g-g*) с русской семантикой и аллюзиями рахманиновского романса «Полюбила я на печаль свою», а в региональном ракурсе программности произведения – аллюзиями коренного дальневосточного фольклора. Минорное двузвучие, обладая тоникальностью *g-moll*, вносит политоникальность в расширенно-хроматическую тональность с условным центром *es* (АФСМ-56+46 X), благодаря чему гармонический колорит «темнеет». Как и в главной партии, в побочной свобода трактовки цитаты проявилась в переходе от неё к самостоятельному по интонационности авторскому полижанровому комплексу: ФСМ Ж→ФСМ А. Это влияет на характер согласования элементов, приводя тематизм от вертикальной полистилистики начала тем к последующему моностилию, в побочной партии – на джазовой основе (АФСМ-66↓→6г), что свидетельствует о присвоении (Г. Головинский) цитаты композитором (Таблица 3).

Народная мелодия, записанная известным исследователем фольклора А. Айзенштадтом под названием «Колхозной песни» [1, с. 43] и композитором Г. Угрюмовым под названием «Нанайского вальса» [12, с. 6-8], является цитатной основой (ФСМ Ж) эпизода вместо разработки.

Ощутимое желание композитора показать социокультурную принадлежность цитаты выразилось в воплощении эпизода как жанрово-бытовой зарисовки, что привело к приёмам стилизации песенно-танцевальных европеизированных форм коренного фольклоризма (АФСМ-3ж). Компоновка материала в виде вариаций на *soprano ostinato*, как инструментального аналога песенной куплетности, близка фольклорному образцу. Скерцозный штрих заложен в переменных масштабах фраз, по-разному нарушающих квадратность цитаты [9, с. 181].

Полистилевой контекст, заключающийся в воспроизведении типично вальсовой фактуры, диатонического облика гармонии (АФСМ-1а) не сложен, но оттенён у Ю. Владимировой джазовым колоритом септаккордов (АФСМ-5а). Крещендирующие принципы развития музыкального материала направлены к кульминации. В 6-й вариации в оркестровом *tutti* подчёркнуты тембры медных духовых инструментов, вследствие чего вальс-стилизация напоминает о музыке досуга для духовых оркестров (Таблица 3). Эпизод обрамлён репризным проведением основных тем финала. Его каденция и кода «закругляют» драматургию, создавая акцент на динамически-активных образах главной партии, которая, как и побочная, ассоциативно связываются с образностью первой части «Сонаты».

Завершая анализ, отметим, что отдельные АФСМ не входили в систему авторских средств Ю. Владимировой и не фигурируют в Концерте. К ним относятся свободно-атональные, додекафонные и авангардистские АФСМ-3г, 4в, 6а.

В создании неповторимого облика Концерта участвуют два внутренне разнородных, но взаимосвязанных полистилевых уровня, каждый из которых обладает потенциалом внутреннего развития, движения, «модуляции». Первый представлен европейской концертностью, второй – фольклорным пластом прообразов.

Развитие концертности направлено от современного к романтическому типу (Таблица 4, 1-я строка), в частности в финале конкретно-авторскому, григоровскому. Неординарному облику финала Концерта Ю. Владимировой способствует органичное включение коренных нанайских народно-жанровых прообразов, отличающихся от стандартизованных европейских, как в XIX веке норвежских у Э. Грига.

Таблица 4.

Стилевая модуляция в Концерте

«Соната»					«Интермеццо»			«Скерцо»				
Экспозиция		Разработка	Реприза		Основная тема	Средняя часть	Основная тема	Экспозиция		Эпизод	Реприза	
Г.п.	П.п.		Г.п.	П.п.				Г.п.	П.п.		Г.п.	П.п.
С	Р	СР	С	Р	С	РС	С →	РС	Р	Р	РС	Р
Е	ЕН	Е	Е	ЕН	Е	Е	Е →	Н	ЕН	Н	Н	ЕН
	Дж ₁			Дж ₁		Дж ₁	→		Дж ₂			Дж ₂
АФСМ 66↓	6в 6г	6в 66↓ 6г→3ж	66↓	6в 3ж→6г		6в 6г 3ж		66↓ →6г	6в 66↓ →6г		3ж	66↓ →6г
ФСМ А+Б 3+7	В 5				Г+Д, Е 6+4, 2	Е 2		Ж 1		Ж 1		

Примечание: Е – европейские, Н – неевропейские прообразы, ЕН – их синтез. С и Р – современный и романтический типы концертности, СР, РС – их взаимодействие. Дж – джаз с песенно-эстрадными (1) и коренными дальневосточными (2) прообразами. Стилевые АФСМ: 66↓ – вертикально-полистилистические, 6в – неостилевые (неоромантические), 6г – моностилистические, 3ж – стилизации. ФСМ в порядке их первых появлений в Концерте; № – порядковый номер в нижеследующей классификации ФСМ.

Фольклорный пласт прообразов «Дальневосточного концерта» группируется вокруг условно обозначенных нами европейской (восточнославянской) и неевропейской (прежде всего, коренной дальневосточной) стилиевых сфер (Таблица 4, 2-я строка). Их контраст на грани второй и третьей частей создаёт своеобразный стилиевой «шов» (см. пунктир в Таблице 4). Он значим и как фактор модуляции взаимосвязанной с фольклором сферы концертности (Таблица 4, 1-2-я строки). Если первая и вторая части характеризовались, как уже отмечалось, сочетанием романтической и современной концертности, то в финале происходит «снятие» черт последней. В сфере романтической концертности в «Сонате» и «Интермеццо» главенствует её лирико-жанровый тип, дополненный лирико-драматическими чертами «концерта-симфонии» [4, с. 191], а в «Скерцо» снова преобладает первый. Попутно отметим, что специфика утверждения романтических (точнее неоромантических) традиций Ю. Владимировым в том, что композитор не дистанцируется от них, не деформирует эмоционально-стилевую строй, а пребывает в нём. По замечанию Е. Долинской, данный ракурс является редкостью для фортепианных концертов второй половины XX века.

«Дальневосточный концерт» не имел бы цельной стилиевой структуры, если бы главенство неевропейских истоков в финале не подготавливалось прежде: разнообразием «восточной» выразительности «Сонаты» (побочная партия, ФСМ Б-2а), многочисленными включениями джаза (в побочной партии первой части, в разделе «С» «Интермеццо»). Определённую «цементирующую» роль играют вертикальная полистилистика, стилизация, моностилистика (точнее неоромантизм) – АФСМ-6б[†], 3ж, 6г, 6в (Таблица 4, 4-я строка).

Как видно из Таблицы, включение этих приёмов имеет своеобразный периодический характер, а во взаимодействии стилиевых уровней устанавливается определённая ритмичность комплексных смен. Так, джазовый слой Концерта содержит модуляцию Дж₁→Дж₂, дополнительно фиксирующую переход от европейского к неевропейскому началу Е→Н (Таблица 4, 2-3-я строки). Столь же закономерна связь джазово-неоромантических включений (АФСМ-6в) с романтическим типом концертности (Р), которые проявляются синхронно. Внутрителиевая грань концертного цикла сравнима со своеобразной полистилиевой модуляцией (отмечена стрелками «→» в 1-3-й строках Таблицы 4).

Итак, основу «Дальневосточного концерта» составляет органично синтезированная композитором «галерея стилей», в которую включены фольклорно-стилевые модели. Их функцию в этом полистилевом контексте поможет определить систематика ФСМ, которая произведена по признаку репрезентативности фольклорно-семантического комплекса.

Он наиболее ясно отражён в моделях, занимающих первые позиции в классификации и воссоздающих фольклорный жанр.

1. *Модель-цитата* репрезентирует первичный (фольклорный) жанр в максимальном приближении к характеристикам его типологического комплекса (ФСМ Ж).

Следующие ФСМ представляют собой модели-имитации, созданные на оригинальном материале композитора.

2. *Жанровая модель* воссоздаёт, реконструирует первичный жанр с преобладанием целостности его типологических признаков (ФСМ Е).

Различающиеся качеством музыкального тематизма, ФСМ Ж и ФСМ Е родственны первенством фольклорного жанра, определённой фольклорно-жанровой семантики, непосредственностью фольклорных ассоциаций.

Сочетание в структуре авторского (композиторского) текста признаков различных фольклорных жанров при некоторой роли общестилевых закономерностей, принципов [6, с. 35] фольклорного мышления вызывает семантическую многослойность, обогащение и некоторую амбивалентность, что соответствует явлению **жанровости**. В таких полижанровых моделях в зависимости от характера взаимосвязи слагаемых авторского текста возникает дифференциация на подтипы.

3. *Полижанровый комплекс* – тематическое образование, в котором авторское целое создаёт впечатление неоднородности, контаминированности стилиевых компонентов (ФСМ А).

4. *Полижанровый синтез* характеризуется большей прочностью, спаянностью жанрово-стилевых компонентов первичных жанров, тенденцией к моностилистике (ФСМ Д), которая также может выступать чертой нижеследующих моделей.

5. *Жанрово-стилевая модель-извлечение* возникает в результате свободной компоновки отдельных элементов первичного жанра на основе принципов фольклорного мышления. Данная ФСМ характеризуется преобладанием не столько феномена жанра, сколько стиля (ФСМ В).

Остальные модели тяготеют к **фольклорности** – воплощению глубинных музыкально-стилевых признаков, закономерностей, принципов фольклорного мышления. В широком понимании принципы фольклорности присущи всем ФСМ.

6. *Полистилевая модель* – полиэлементный стилиевой микст со «снятыми» параметрами фольклорности – возникает вследствие компоновки в единое целое фольклорных закономерностей в сфере лада, мелодики, ритмоинтонации и ритмосинтаксиса, фактуры, принципа развития материала, например, повтора и/или варианта. Превалирует феномен фольклоризованного авторского (композиторского) стиля над фольклорно-жанровым началом. Жанровые определители содержатся в подтексте, представляют амальгаму фольклорности, практически не выявляясь (ФСМ Г).

7. Модель «чужого» композиторского фольклоризма строится на основе иноваторских фольклоризованных «знаков» (ФСМ Б) и предполагает свои подвиды:

– стилевую модель-цитату «чужого» композиторского фольклоризма (ФСМ Б-1) – реконструкцию фольклорного жанра/жанров, в том числе в анализируемом произведении в традициях С. Рахманинова (ФСМ Б-1а), Д. Шостаковича (ФСМ Б-1б);

– стилевую модель-аллюзию «чужого» композиторского фольклоризма (ФСМ Б-2) – реконструкцию фольклорной жанровости, в том числе в традициях А. Хачатуряна и А. Бабаджаняна (ФСМ Б-2а), русского композиторского фольклоризма второй половины XIX века (ФСМ Б-2б), М. Мусоргского и Д. Шостаковича (ФСМ Б-2в).

Фольклоризованная полистилистика не только «разъединяет», но и соединяет в единое целое ткань «Дальневосточного концерта». Проследив порядок первых появлений новых ФСМ А–Е в произведении, можно отметить обратную последовательность их классификационных номеров, включающую отрезки непоступательности: 3, 7, 5, 6, 4, 2, 1 (Таблица 4, 5-6-я строки). Логика развития состоит в том, что вначале первенствуют ФСМ со средней и малой, а затем всё нарастающей степенью выраженности фольклорно-жанровой семантики в тексте произведения, завершаясь цитированием. Это отражает процессы постепенной «фольклоризации» полистилистики в «Дальневосточном концерте».

Нотные примеры

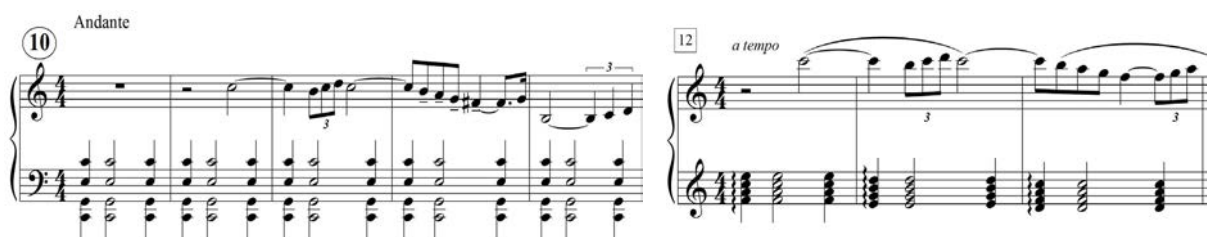
Пример 1



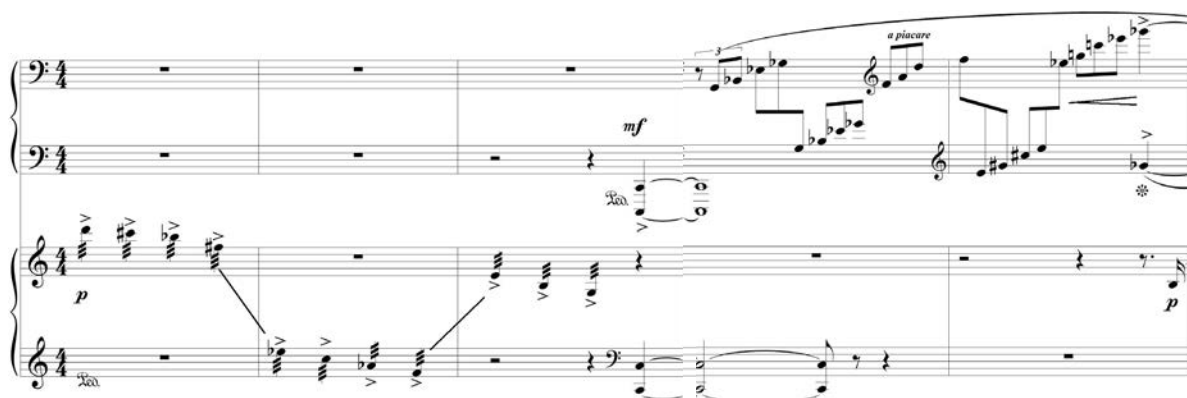
Пример 2



Пример 3а, б



Пример 4



Musical score for Example 4. It consists of three staves. The top two staves are for a piano, and the bottom staff is for a violin or viola. The tempo is marked *a tempo*. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the lower staff.

Пример 5

Musical score for Example 5. It consists of two staves for a piano. The music starts at measure 12, indicated by a box containing the number 12. The dynamics are marked *p* (piano) and *espress.* (espressivo). The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Пример 6

Musical score for Example 6. It consists of two systems of staves. The top system has two staves for a piano, and the bottom system has two staves for a piano and a percussion part. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The percussion part is marked with an asterisk (*). The score shows a complex rhythmic pattern in the piano parts and a rhythmic accompaniment in the percussion part.

Знак * отмечает партию ударных инструментов.

Пример 7

Musical score for Example 7. It consists of two staves for a piano. The music starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic, then a *cresc.* (crescendo) marking, and finally a *dim.* (diminuendo) marking leading to a *f* (forte) dynamic. The score shows a complex melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Пример 8

Musical score for Example 8. It consists of two systems of staves. The top system has two staves for a piano, and the bottom system has two staves for a piano. The music starts at measure 14, indicated by a box containing the number 14. The dynamics are marked *p* (piano). The score shows a complex melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staves.

Список литературы

1. Айзенштадт А. М. Некоторые особенности нанайского песенного фольклора // Александр Миронович Айзенштадт: к 90-летию со дня рождения. Исследования. Исторические материалы и воспоминания. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. С. 20-44.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Гаксель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л. – М.: Советский композитор, 1976. 296 с.
4. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.
5. Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1998. 28 с.
6. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань, 2004. 223 с.
7. Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Казань, 1991. 36 с.
8. Лескова Т. В. Обработка и цитата в аспекте фольклорно-стилевого моделирования (на примере творчества композиторов Дальнего Востока России) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 13-29.
9. Лескова Т. В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. Хабаровск: ХГИИК, 2012. 360 с.
10. Матвеева Л. А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в. – 1980-е гг.). Хабаровск: ХГИИК, 2009. 288 с.
11. Менцер Н. Н. Мелодии Севера. Современные песни народов Приамурья и Дальнего Востока. Хабаровск, 1993. 141 с.
12. Угрюмов Г. П. Нанай дярини. Шесть нанайских песен. Хабаровск, 1963. 24 с.

FOLKLORE AND POLYSTYLISTICS IN “FAR EAST CONCERT” OF YU. VLADIMIROV

Leskova Tat'yana Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Khabarovsk State Institute of Culture
hgiik@pochta.ru

The originality of the composition considered in the article is in the combination of different stylistic features: folklore origins, the marks of other composers' folklorism, jazz allusions presented in the context of the romantic and modern types of the concert character of performance. The core of development is a folk and stylistic modulation conducted at all the levels. The function of folklore prototypes, the logic of which is directed towards their greater expressiveness in the text of the composition, is “gathering” together the polystylistic content of the Concert.

Key words and phrases: composer's folklorism; re-intonation of folklore; citation; stylistic modeling; polystylistics; The Far East.

УДК 34

Юридические науки

Данная статья посвящена исследованию реформ Временного правительства, направленных на организацию охраны общественного порядка и безопасности на железнодорожном транспорте России в марте - октябре 1917 г. Авторы, ссылаясь на архивные данные, исследуют ряд проектов создания железнодорожной милиции и делают вывод о том, что единый закон о железнодорожной милиции так и не был принят в силу политических причин, а проблема организации общественного порядка и безопасности на железных дорогах России так и не нашла должного разрешения.

Ключевые слова и фразы: Февральская революция; Временное правительство; милиция Временного правительства; железнодорожная милиция; охрана общественного порядка; борьба с преступностью.

Лясович Татьяна Георгиевна, к.ю.н., доцент
Удальцов Андрей Александрович, к.ю.н., доцент
Санкт-Петербургский университет МВД России
vyaznikova@mail.ru; oudaltsov@mail.ru

**ОХРАНА ОБЩЕСТВЕННОГО ПОРЯДКА И БЕЗОПАСНОСТИ
НА ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОМ ТРАНСПОРТЕ В РОССИИ В МАРТЕ-ОКТЯБРЕ 1917 Г.**

В феврале 1917 года в результате революционных событий в России «произошло упразднение регламентированной иерархии всей структуры управления государством (в центре и на местах)» [1, с. 387]. Перед Временным правительством, пришедшим к власти в марте 1917 года, встало множество сложных и важных вопросов государственного масштаба, требовавших незамедлительного разрешения. Одним из таких вопросов был вопрос об организации правоохранительной системы, построенной на кардинально новых принципах.