
Искусствоведение

УДК 78(09)

ББК 85.313

К 17

Калошина Г. Е.

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, e-mail: violetsunset@yandex.ru

Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга (Рецензирована)

Аннотация:

Освещается процесс становления оперы-оратории в творчестве указанных авторов. Отмечается, что основой сближения оперы и оратории является миф. Это накладывает отпечаток на семантику сюжета, пространственно-временные процессы, жанровые приоритеты и структуру сочинения, взаимодействие коллективного и индивидуального начал. Раскрыты особенности трактовки образов, выделены роль символического уровня драматургии, некоторые разновидности симфонизации.

Ключевые слова:

Библия, миф, опера-оратория, simultaneity, полипространственная драматургия, коллективное начало, полистилистика, комбинаторика

Kaloshina G.E.

Candidate of Art Criticism, Professor of Music History Department of Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninov, e-mail: violetsunset@yandex.ru

Opera-oratorio formation in the 1920s in A.Honegger, I.Stravinsky and A.Schoenberg's creativity

Abstract:

The paper examines the formation of an opera-oratorio in creativity of A.Honegger, I.Stravinsky and A.Schoenberg. A basis of rapprochement of the opera and the oratorio is the myth. It leaves traces on semantics of a plot, spatial-time processes, genre priorities and composition structure, as well as on interaction of the collective and individual principles. The author shows the features of image treatment, the role of symbolical level of the dramatic art and some versions of symphonization.

Keywords:

Bible, myth, opera-oratorio, simultaneity, multispatial dramatic art, collective principles, multi-stylistics, combinatorial analysis.

В XX веке важнейшим принципом в развитии театральных, музыкальных и киножанров стали поиски новых форм синтеза искусств, породившие процессы всеобщих жанровых взаимодействий. Частным вариантом таких взаимодействий стал

феномен оперы-оратории. Цель статьи – рассмотреть особенности этого жанрового гибрида, механизмы взаимодействий составляющих его жанров в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шёнберга 20-х – начала 30-х годов, что в музыковедении принципиально не рассматривалось. Использованный в статье музыкальный материал изучался значительным числом авторов в разных аспектах, преимущественно в монографических работах, посвященных каждому из композиторов [1; 2; 3; 4]. Нами ранее было показано, что во всяком полижанровом сочинении, в случае взаимопроникновения, диффузии даже двух составляющих жанров рождается множество различных по драматургии и концепции конкретных сочинений (см. [5]). Опера и оратория – синтетические произведения, каждое характеризуется множеством общих и отличных черт. При их диффузии всякий раз воссоединяется различное количество особенностей, образующих бесконечное множество сочетаний, различных по формам и качеству синтеза, драматургические процессы обретают при этом особую объемность. Это иллюстрируют сочинения А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шёнберга, представленные в данной публикации. Почвой для активных взаимодействий оперы и оратории является их общий прародитель – миф. Истоки оперы и оратории коренятся в театральных и музыкальных жанрах эпохи средних веков и Возрождения, при всех различиях того первоначального толчка, который вызвал их непосредственное возникновение (христианские проповеди Филиппа Нери в случае оратории, «античные» опыты флорентийской камераты в момент создания оперы). Окончательное становление обоих жанров происходит в XVII - XVIII веках, складывается общность типов арий, дуэтов, речитативов. Уже в театре Глюка в драматургию оперы проникают многие особенности оратории. Тогда как ещё ранее в оратории «Самсон» Генделя заметен обратный процесс.

В историческую и эпическую разновидность оперы эпохи романтизма из оратории проникают многофункциональность хора, воссоздающего межнациональные конфликты, антагонизмы социума. Так, Антон Рубинштейн, создавая оперу «Маккавей», прямо опирается на традиции ораторий Генделя, Мендельсона. Напротив, сквозное симфоническое развитие, черты программной инструментальной музыки, психологические монологи заимствуют оратории Мендельсона, Листа и Берлиоза. У Берлиоза появляются полижанровые сочинения, в которых на равных взаимодействуют оратория, опера и симфония. Религиозно-философские оратории Гуно, Сен-Санса, Массне, Франка втягивают в себя типовые арии лирической оперы. Встречный процесс происходит также в мифологическом театре Вагнера, Штрауса, Бойто, театре символистов. Слоистая структура мифа отражена в принципе контаминации при формировании авторского сюжета из мифологических, исторических, эстетико-литературных, философских источников, во множестве пластов драматургии, образующих художественное пространство сочинения, в роли ритуальных эпизодов. Все эти особенности обобщает религиозно-философский театр Поля Клоделя, предопределивший многие открытия в мировом театре и кино XX века.

Эти встречные процессы подготовили ту всеобъемлющую роль мифа, которую он занял в музыкальном театре и оратории XX века. Хотя причины обращения к мифу в этом столетии, к его универсальным формам – мифам античности и Востока – связаны с необычайно возросшей ролью «коллективно бессознательного», выдвинутого на первый план мировыми войнами, национально-освободительными движениями. Миф несет в себе общечеловеческие ценности и ориентиры, столь необходимые в мире всеобщей глобализации. «Свойство современного мышления интегрировать опыт собственной истории делает его

тождественным синкретизму мифологического сознания, позволяет актуализировать познавательное и отражательные возможности мифа» [3: 23]. Опера-оратория становится ярчайшим воплощением тяги культуры XX века к мифу. Для оратории во все времена характерны эпическая драматургия, коллективное начало, наличие ритуальных эпизодов и черт проповеди, акцентирующих присутствие мифа. Трактовку сюжета мифа в оратории отличала *дистанционность*. Теперь эти особенности интерпретации мифа проникают и в оперу. В синтезе этих жанров глобальная проблематика, масштабность обобщений, концептуальность оратории взаимодействует с острым психологизмом, насыщенностью сценического действия оперы, выработанных в романтических, реалистических, экспрессионистических её разновидностях.

Эксперименты Клоделя в области полижанрового синтеза и полиструктурной драматургии, особенно в трилогии «Орестея» совместно с Д. Мийо, о которых шла речь в наших публикациях (см. [6]), ознаменовались появлением в начале 20-х годов первой в истории музыки оперы-оратории «Эвмениды». В этом сочинении текст трагедии Эсхила включен в строгие рамки оратории, внутренние эпизоды которой представляют собой живые оперные сцены. По этому пути в логике взаимодействия этих синтетических жанров пошли далее А. Онеггер в «Царе Давиде», И. Стравинский в «Эдипе», отчасти, А. Шёнберг в «Моисее и Аароне». И соотношение коллективное – индивидуальное, ораториальное – оперное отражено в дилемме внешнее – внутреннее.

Получив в 1921 году заказ от швейцарского народного театра, А. Онеггер пошел по пути поиска жанровой атрибуции сочинения. Первым вариантом стала музыка к драме Р. Моракса «Царь Давид», где уже присутствовала роль рассказчика. Второй вариант композитор назвал «симфонический псалом», по примеру «Псалом-

ма» Ф. Шмитта. Но, по сути, это оратория. Основу либретто составляют текст Библии в свободной адаптации Рене Моракса и переводы его братом псалмов Давида. Партия чтеца в «Царе Давида» многолика: повествование, молитвы, прямая речь от имени *testo*, заклинания. Господствует принцип параллелизма текстов Библии и псалмов, распадающихся на драматургические линии собственно эпического повествования, вкрапления внешнего действия, сосредоточенные молитвенные состояния, психологические реакции на события. Текстами всех сольных и хоровых номеров, за исключением приветственных хоров Давиду-победителю и Давиду-царю, являются псалмы-молитвы, комментирующие Священное писание и составляющие основную ткань сочинения. Порядок их появления подкрепляет перипетии биографии главного героя, его духовные и нравственные поиски, что делает сочинение актуальным и привлекает к нему многочисленных постановщиков. Личные обращения к Богу чередуются с коллективными молитвами и назидательно-поучительными псалмами. Одновременно, опора на псалмы вводит незримое присутствие их автора – царя Давида. Как в пассионах Баха и «Мессии» Генделя, у солистов отсутствует персонафикация. Логика повествования, распределение сольных фрагментов по тембру голоса – сопрано, тенор, подзаголовки инструментальных эпизодов помогают понять, от лица кого и в связи с какими событиями возникают арии. Важнейшим является медитативное пространство молитвы и ритуала, периодически разрываемое событиями сюжета и речитативами *testo*. Чтение Библии и комментирующие её хор и солисты моделируют культовое действие в *духе проповеди*. Принцип синтеза *разноуровневый*, ибо псалмы характеризуют и внешнюю жанровую особенность сочинения, и внутреннюю составляющую номерной структуры. Тенденция к опере проявляется уже в ора-

ториальном варианте. Первая и третья части совершенно необычны для этого жанра: номера афористичны, напоминают микрокинокадры, потенциально содержат возможности динамизации театрального процесса. Первая часть повествует о детстве и юности героя, его победе над Голиафом, женитьбе на дочери Саула и дружбе с его сыном, ревности Саула и изгнании Давида как соперника в борьбе за власть. Вторая часть предстает как масштабная массовая оперно-балетная сцена воцарения Давида, увенчанная приветственным соло ангела и молитвой Alleluia у хора. Третья раскрывает перипетии отношений царя с Вирсавией, недовольство народа его правлением, ссоры с сыновьями. Воцарение Соломона и смерть Давида завершают сочинение. В финале, как в «Мессии» Генделя, репризируется Alleluia с соло ангела.

В 1925 году автор переработал «Царя Давида» в оперу-ораторию. Весь процесс в ней вокализован и персонифицирован, партия *testo* включена в диалоги и повествовательные речитативы героев, расширены функции хора и партии действующих лиц. Образы героев даны через их поступки и некие знаки судьбы: Давид – помазанник божий, получает благословление пророка Самуила ещё ребенком. Эта сцена появляется в прологе оперы-оратории. Вера Давида крепка и надежна. Но он не безгрешен. Под влиянием обстоятельств, преследуемый Саулом, он вынужден бежать из Израиля и примкнуть к филистимлянам. Как в Библии, в опере-оратории развернуты сцены, в которых Давид тяжело переживает своё предательство, считая себя виновным в разгроме израильтян под Гильбоа, оплакивает изгнавшего его Саула, смерть его сыновей. В моносцене 1 действия Саул показан как человек, сомневающийся в вере отцов, решающийся прибегнуть к языческим магическим обрядам эндорских волшебниц. Его смерть и смерть его сыновей представлены в опере-оратории как расплата за слабость веры, недалёковид-

ность Саула как правителя и полководца. В ариях Давида в 3 действии охарактеризованы его муки совести в связи с любовью к Вирсавии и гибелью её супруга. Персонификация персонажей поддержана *полистилистической симфонизацией* [7]. Так мы обозначаем качественную особенность симфонического процесса, в котором в роли основных полярных сфер выступают стереотипы стилей. Она представляет собой разновидность *типологической симфонизации* [8]. Основных сфер несколько: восточно-ориентальная (во вступлении, в хорах №14, 16, в арии сопрано из 1 части), неоклассическая («генделевское» барокко), конструктивно-инструментальная (нарочито гиперболизированные хроматические комплексы), культовая архаическая (еврейская псалмодия и григорианский хорал), протестантский хорал, романтическая лирико-психологическая кантилена. С их помощью номера контрастно противопоставлены, а на расстоянии возникают интонационные арки. В финалах 2 и 3 актов все сферы взаимодействуют в сопоставлениях по горизонтали и наложениях по вертикали. Во всех вариантах «Давида» превалирует коллективное начало: наиболее значительные эпизоды оперы-оратории также отданы массовым сценам. Иначе идет процесс синтеза оперы и оратории в «Юдифи». Хор также выступает как фундамент целостной композиции. Резко выделена роль индивидуального начала в монологах героини первого действия, размышляющей о своём предназначении, в психологическом поединке Юдифи и её жертвы. Речитативы более разнообразны по типам декламации. Важнейшими пластами драматургии обеих опер-ораторий являются религиозно-символический, надвременной уровень, нравственно-этический и лирико-психологический пласты, раскрывающие *интимное пространство* героя (термин С. Мозгот [9]).

В операх-ораториях «Царь Эдип» Стравинского и «Антигона» Онеггера по

замыслу автора текста Ж. Кокто эпизоды античных трагедий Софокла предельно сжаты, как бы «сфотографированы с высоты аэроплана». Именуя сочинение оперой-ораторией, Стравинский и Онеггер создают новый «тип» музыкальной композиции-действия на основе универсальных жанровых моделей, взаимодействующих в контексте мифологического пространства целого. Отображение структурно-семантической организации мифа происходит на разных уровнях оперы-оратории Стравинского. В «Эдипе» 2-х частная симметричная композиция целого отталкивается от оратории, с ней же связано наличие партии *testo* на французском языке. Тексты хора и солистов фонетически выделены латинским языком, что, по мысли создателей, придаёт музыкально-драматургическому процессу черты суровой архаики и опять-таки апеллирует к оратории. В статичной сценографии использованы принципы мозаики и монтажа, проецирующего на горизонталь и вертикаль зеркала сцены (как на плоский киноэкран) театральные трехмерные эпизоды, для которых в другой постановке надо было бы изменять декорации. Так синтезируются ораториальная статика и открывающиеся в картинно-неподвижном пространстве действенные *кадры*: хоровые и сольные эпизоды, афористические «врезки» *testo*.

Сквозное развитие определяют персонализация интонационных сфер и полистилистические взаимодействия средневековой византийской псалмодии, арий ламенто и барочной токкаты в партии Эдипа, генделевский героический комплекс с вкраплениями характерных прокофьевских ритмокомплексов в партии Креона, оперное ламенто классиков и псалмодическая декламация в партии Иокасты, барочные риторические фигуры, ораторский речитатив и декламация у Тиресия. Лейттемы и лейтмотивы Эдипа, Креона, Тиресия, Иокасты, пастуха-вестника являются интонационными «сгустками» этих

сфер в духе риторических фигур барокко. Надвременной уровень составляют символические комплексы рока-судьбы, перекрестка, сфинкса. Все они ввинчиваются в оркестрово-хоровое «плато», которое, подобно длающему пространству-времени А. Бергсона, «протекает» от начала к концу сочинения как в пластическом теле мифа, который воссоздает вся художественная система произведения. Соотношения застывшего внешнего статуарно-плоскостного сценического пространства, его замкнутость и ограниченность, одновременно, его «взрывчатая текучесть» в музыке напоминают поиски футуристов, стремившихся к взаимодействию, взаимовхождению друг в друга пространственных объектов. Бесконечность текучего профанного времени сворачивается цикличностью сакрального, повторяющейся «точкой» которого является очередное бедствие, отождествляемое со смертью (начало-конец – чума и самоослепление Эдипа, внутри – предвестие смерти Тиресия – рассказ о новорожденном Эдипе, предназначенном к смерти – смерть приемных родителей – смерть Иокасты). Взаимодействия оперы и оратории дополнены «свернутой» в сольных и хоровых эпизодах античной трагедией, вокальными формами оперы-*seria*, мозаикой кинодраматургии, пространственно-временными законами современной живописи.

Тенденция множественного синтеза присутствует и в опере-оратории «Антигона» Онеггера. Первый вариант – музыка к трагедии Софокла в переводе Ж. Кокто – написан в 1923 году. Оперу-ораторию автор закончил в 1927 году. По накалу страстей, по атональной жесткости музыкального языка «Антигона» резко отличается от всех сочинений, рассматриваемых в этой статье. Кокто, как и в «Эдипе», «уплотнил» текст Софокла. Но применил иной способ динамизации художественного процесса, не сократил, а сжал диалоги и монологи за счет более афористичных конструкций фраз, нервного, взрывчатого

темпо-ритма диалогов. Основная конструкция трагедии сохранена: пять её эпизодов втиснуты в трехактную структуру оперы-оратории с масштабными хоровыми интермедиями в конце каждого действия на тексты стасимов.

Открывает первое действие «Гимн солнцу», в конце его помещён знаменитый «Гимн человеку». Конфликты всеобщего и единичного, вечного и преходящего выражены в противостоянии Антигоны, дочери Эдипа и Иокасты, защищающей общечеловеческие нравственные нормы, обычаи богов, древние ритуалы, и Креона, утверждающего собственный произвол как главенство законов государства. Его указы становятся источником «хаоса», приносят лавину смертей: Антигоны и её жениха – Гемона, сына Креона и его супруги. Разрушена и личность самого Креона. В драматургии оперы-оратории пульсирует символический, надвременной, уровень. Внешнее действие отображается во внутреннем и символическом пластах, и наоборот. Экспозиция Антигоны и Креона и завязка конфликта помещены в первом акте. Их противостояние отражает противостояние жанров экспрессионистической оперы (Антигона, Исмена, Гемон) и оратории (Креон и его государственный аппарат – хор старцев, стражники и т. д.).

Второй акт насыщен напряженными диалогами-поединками Креона-Антигоны, Креона-Гемона, Креона-Тиресия. Экспрессивность процесса усилена необычным для французского языка принципом интонирования – просодией – с акцентами на первом слоге в кульминационных точках фраз. Третий акт возвращает главенство оратории, но теперь пьедестал Креона, на который он себя возвёл, расшатывается обличениями хора и его сценами с Евридикой. Музыкальный процесс исключительно симфоничен. Это единственное в наследии Онеггера *атональное сочинение*, в котором, как в «Ожидании» Шёнберга, основу

тематизма составляют три набора ритмизованных и неритмизованных интонационных формул. Комбинаторные варианты первого набора порождают лейтмотивы Антигоны, Исмены, Гемона, темы любви, из второго набора вырастают косвенные (хоровые) и характеристические лейтмотивы Креона и их зеркальное отражение в партии Евридики. Из третьего набора рождается лейттема погибших братьев, интонационные инверсии которой образуют их индивидуальные характеристики. Так формируется *иерархически восходящая* лейтсистема, где *первый* уровень – наборы интонационных формул, *второй* – лейтмотивы персонажей. *Третий* уровень – итоговые, обобщающие символические комплексы рока, смерти, рода Эдипа. За счет континуальной сплошной симфонизации в композиции целого складывается сонатная форма высшего порядка с тремя восходящими ярусами к итоговой теме рода Эдипа в зоне катастрофы. Каждая последующая кульминация динамически выше и напряженней предыдущей по типу *вертикально-восходящей, пирамидальной ступенчатости*. Такой процесс является *стилевой особенностью* А. Онеггера, что раскрыто в наших публикациях [10]. Итак, если у Стравинского приоритет отдан оратории, то в «Антигоне» идет процесс столкновения этих жанров, а в синтезе превагирует симфонизированная опера.

«Моисей и Аарон» Шёнберга назван автором *оперой*, но, по сути, это оратория-опера, где главенствует хор и коллективное начало. Сочинение представляет собой своеобразный манифест воззрений композитора. Вербальный ряд диалогизирует с библейским текстом, расширяя его символику. Его основу образуют религиозные споры-диалоги: Бога – Моисея, Аарона – Моисея, обоих братьев и групп народа. Внешнее действие осуществляется через внутреннее – через морально-этический (выяснение нравственных и религиозных позиций) и медитативно-экстатический пласты (молитвенные, ритуальные сце-

ны, сцены чудес). Герои защищают свои идеи яростно и эмоционально, формируя линию психологических взаимодействий. Всё обобщает надвременной, символический пласт. Основой драматургии является *религиозно-философская трагедия*, в которой выделены *теологический, мистериальный, ритуальный, социальный и автобиографические* аспекты (осознание собственного мессианства). Центральные образы выражают три модели отношения к вере, выделенные Д. Келленбергером: *ортодоксальную* – Моисей, *абсурдную* – Аарон, *парадоксальную* – образ народа, воплощающий стихийное безумие «коллективно-бессознательного», которое выразилось в ритуальных танцах перед Золотым тельцом – *единственной собственно оперной сценой* в сочинении, так как дискуссионные эпизоды статичны. Общение Бога и Моисея, братьев и народа представляет собой взаимодействие хора и солистов, наподобие «диалогов» греческой трагедии и эпизодов в ораториях Генделя.

Концепция конфликтного взаимодействия трех моделей веры составляет глубинный пласт драматургии. Их экспозиция осуществляется в первом акте. Весь музыкальный материал сочинения вытекает из интонационного комбинирования элементов UR-серии. Её основные модификации P, I, R, IR – источник всех лейт-комплексов сплошной симфонизации: лейткомплекс Бога – серия P, мотив Божественной Воли – два кварто-тритоновых аккорда из неё. Мотивы Моисея и Аарона возникают из 6-ти звучных полусерий, символ Веры и Законы – крестообразный сегмент центра серии, звукосимвол избранности народа, его крестного пути образуют 7 звуков серии. Начальные три звука ракохода – символ Крови, три следующих – символ Жертвы. Но самое интересное, что моделью еврейского равнодольного креста стала средневековая пентограмма, образованная из симметрии интонационных пересечений центральных элементов P и I, а также «крыльев»

краев P и I. Такими пентограммами увлекался Антон Веберн, и именно его воздействие явно испытал Шёнберг. Фактурно-хоровые средства Бога (интеллектуальное сверхначало мира, символ Слова и Мысли) и народа едины, представлены «говорящим» 6-ти голосным хором, выросшем из традиций чтения древнееврейской псалмодии, и «поющим» секстетом солистов (чувственное начало мира) или второго хора. «Говорящая» грань выражена способом интонирования в виде ритмо-декламации и *sprechstimme* у Моисея, кантабельная - в партии Аарона. Вариативная, бесконечно ускользающая от точной фиксации изменчивость комбинаций звуков серии отражает «общее свойство мышления мифологизирующих эпох... как исток... принципа космического единства. В законах такого тематизма находит самое интимное и непосредственное отображение мифологического образа Вселенной» [11: 61].

Синтез ирреального, мистического и реального пластов сформировали в опере-оратории уникальное мифологическое пространство «закрытого» типа. Прорыв за пределы реального пространства и времени в мистическую зону совершается в трех точках драматургии. Первая – кульминация 1 действия (сцена чудес). Здесь обнажается архетипическое подсознание «коллективно-бессознательного» народа, содержатся три пространственно-временных континуума: сфера будущего (мечты об обетованной земле), сфера прошлого (память народа), сфера реального пространственно-временного контекста. Это «реальность» сознания самого народа, мистических откровений Моисея, «коллективно-бессознательной» стихии бытия. Вторая точка – танцы вокруг Золотого тельца, третья – осознание Аарона как новой жертвы во имя веры в финале.

Таким образом, оперы-оратории Онеггера, Стравинского, Шёнберга отражают тяготение культуры XX века к оперированию универсальными вечны-

ми темами, стремление интерпретировать многообразные формы духовно-эстетического опыта. Синтез оперы и оратории допускает различное соотношение их особенностей внутри нового жанрообразования. Миф определяет сюжет, его семантические варианты, качество драматургических процессов, основу пространственно-временных отношений оперы-оратории. Внутри полиструктурного мифологического пространства этого жанрового гибрида функционирует система множественных смысловых

перекрестных связей, симультанность, цикличность времени и его диффузность, способность аннигилироваться или растворяться, воздействуя на качества пространства, как в «Эдипе» Стравинского или «Моисее» Шенберга. Необозримые возможности синтетического феномена оперы-оратории продолжает реализовать последующая художественная практика второй половины XX века, что отчетливо проявилось в сочинениях Мийо, Мессиа-на, Бриттена, Штокхаузена, Пендерецкого, Петрова, Шнитке, Кобекина и др..

Примечания:

1. Кокарева Л. Дариус Мийо. М.: Сов. композитор, 1985. 336 с.
2. Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 314 с.
3. Иванова Л., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков: СП АРС, 1992. 135 с.
4. Суханова «Моисей и Аарон» А. Шёнберга. Вологда: Русь, 2007. 186 с.
5. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // *Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве*. Ростов н/Д: РГК, 2009. С. 164-176.
6. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 1 (6). С. 137-143
7. Полистилистический тип симфонизации является её разновидностью. У Онеггера это присутствует в отдельных сочинениях с неоклассическими тенденциями. См. об этом: Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных сочинений А. Онеггера: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. Полистилистика есть термин характеризующий наличие любых явлений – цитат, заимствований стилей – без уточнения роли в драматургии или симфоническом процессе. Если разностилевые элементы последовательно продвигаются от начала к концу сочинения, отражают драматургические конфликты и подвергаются сквозному развитию, мы определяем такой процесс как полистилистическую симфонизацию. Такой тип сквозных процессов в опере, оратории типичен для сочинений второй половины XX в.
8. Типологическая симфонизация характеризует сквозные процессы в операх классической эпохи (Глюка, Моцарта).
9. Мозгот С. Интимное пространство в музыке XVII-XIX вв.: способы выражения и признаки // *Вестник Адыгейского государственного университета*. Сер. Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 4 (90). С. 236-242.
10. Калошина Г. Особенности симфонизации монументального вокального сочинения в творчестве А. Онеггера 20-х годов (на примере оперы-оратории «Антигона») // *Из истории зарубежной музыки*. М.: Музыка, 1979. Вып. 3. С. 156-181.
11. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород: Изд-во НГУ, 1992. 163 с.

References:

1. Kokareva L. Darius Milhaud. M: Sov. composer, 1985. 336 pp.
2. Rappoport L. Arthur Honegger. L.: Music, 1967. 314 pp.
3. Ivanova L., Mizitova A. Opera and myth in I. Stravinsky's musical theater. Kharkov: SP ARS, 1992. 135 pp.
4. Sukhanov «Moses and Aaron» of A. Schoenberg. Vologda: Russia, 2007. 186 pp.
5. Kaloshina G. Problems of synthesis of arts and genre interactions in the French opera, oratorio and cantata of the XX century // Modern aspects of art synthesis in musical art. Rostov-on-Don: RGK, 2009. P. 164-176.
6. Kaloshina G. The traits of mystery play in Milhaud-Klodel religious and philosophical tragedies // Problems of musical science. 2010. No. 1 (6). P. 137-143.
7. The polystylistic type of symphonyization is its version. Honegger has it in some compositions with neoclassical tendencies. See about it in: Kaloshina G. The peculiarities of symphonyization of monumental vocal compositions of A. Honegger: Dissertation for the Candidate of Art degree. L., 1987. Polystylistics is a term characterizing the existence of any phenomenon – quotes, loans of styles – without specifying the role in dramatic art or symphonic process. If elements of different styles sequentially move ahead from the beginning of the composition to its end, reflect the dramaturgic conflicts and undergo through development, we define such process as a polystylistic symphonyization. Such type of through processes in opera and oratorio is typical for compositions of the second half of the XX century.
8. The typological symphonyization characterizes through processes in operas of classical epoch (Gluck, Mozart).
9. Mozgot S. Intimate space in music of the XVII-XIX centuries: ways of expression and signs // The Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and the Arts. 2011. Issue 4 (90). P. 236-242.
10. Kaloshina G. The peculiarities of symphonyization of monumental vocal composition in A. Honegger's works of the 20ies (based on opera-oratorio «Antigonus») // From the history of foreign music. M.: Music, 1979. Issue 3. P. 156-181.
11. Valkova V. Musical thematism – thinking – culture. N. Novgorod: NSU Publishing house, 1992. 163 pp.