

Lisovenko Olena. **Evolution of chamber sonata in work by A. Schnittke.** The article examines the features of composition, dramaturgy, character, musical language and style in chamber sonatas of A. Schnittke. The author describes the treatment of expressive abilities of the instruments and instrumental ensemble. The analysis of violin, cello and piano sonatas allows making a conclusion about evolution of the genre in whole, as well as inside the each group. The late works reveal the tendency of composer's self-restriction, displayed by narrowing of the expressive resources diapason, which leads to renovation the music images and appearing a new type of communication with a listener.

Keywords: chamber sonata, A. Schnittke, drama, the evolution of the genre.

*Марія Емельяненко*

### **ИНТЕРСТИЛЕВЫЕ ИНТЕНЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ТВОРЧЕСТВА Б. ТИЩЕНКО**

В музыковедческих трудах, посвященных творчеству Бориса Тищенко, содержатся указания на особую стилевую сложность – широту и многоуровневость – его музыки. Об этом и слова самого композитора: «...Я прошел через подражание всем известным мне в то время образцам музыки. И чем больше я узнавал, тем больше хотелось мне быть на них похожим. Очевидно, мной в большей степени движет любовь к чужой музыке, нежели желание противопоставлять ей что-то свое». Приводя эти слова Тищенко, Б. Кац пытается провести анализ «родословной» музыки Тищенко и замечает, что «метафорически говоря, в музыке Тищенко сплошь и рядом попадаются «чужие» слова» [4, с. 138].

Он утверждает: «Далеко не каждый звучащий образ в музыке Тищенко – ее собственное открытие. В варьировано повторяющемся в разных сочинениях драматургическом процессе, многие звенья заимствованы. Очевидна зависимость отдельных его этапов от фольклора, от баховской полифонии, от трагедийного симфонизма Л. Бетховена, П. Чайковского, Г. Малера, Д. Шостаковича, от ряда иных источников» [4, с. 96]. С другой стороны, исследователи отмечают особый подход композитора к чужим стилевым моделям. «Это принципиально и специфично для музыки Тищенко, – пишет Б. Кац, – чужое слово не звучит в ней как чужое... Соединение интонаций разного стилистического происхождения в музыке Тищенко, как правило, не порождает эффекта стилевой чересполосицы. Индивидуальный стиль Тищенко возникает на

основе авторизации, освоения и усвоения различных стилистических влияний» [4, с. 140]. В. Сыров находит в музыке Тищенко «нерасчлененный сплав различных компонентов на базе единого моностиля». Он отмечает также, что «полистилистика как метод не привилась на почве музыки Тищенко. Если отдельные ее формы все же встречаются, то это формы особой полистилистики. В них элементы чужого стиля крайне переосмыслены и в авторизованном виде полностью подчинены идее произведения, логике сквозного драматургического процесса» [4, с. 142]. Так, несмотря на очевидность использования композитором чужих стилевых приемов и «разностильности» созданных им музыкальных образов, понятие полистилистики, применительно к творчеству Тищенко, представляется музыковедам спорным. Предпочтительнее кажется понятие о стилевом синтезе. Однако следует уточнить содержание данных понятий, так как они все еще используются в различных, часто противоречащих друг другу, значениях. Таким образом, *цель* статьи – определить диалогические черты авторского стиля Б. Тищенко на материале его квартетов и симфоний, вывести понятие интерстилевого диалога в композиторской поэтике XX столетия.

С понятием стилевого синтеза как указывающим на соединение уже известных стилевых моделей (стилевых идей), приводящим к новому качеству художественной целостности, можно связывать практически все достижения вторичного композиторского творчества. «Установка на стиль», которая сопутствует формированию композиторской личности, означает обобщение, новую интеграцию предшествующего и современного данному автору стилевого опыта музыки. Индивидуальность композиторского стиля определяется выбором путей соединения различных стилевых начал, избирательностью по отношению к самым образцам стиля, той уникальностью композиционного синтеза их, которая обусловлена особенностями эстетической установки композитора.

Таким образом, стилевой синтез означает присутствие в каждом произведении, в каждом стилевом образовании переосмысленных усвоенных знаков предшествующих и «чужих» стилей; как прямое воплощение взаимодействия автора и традиции, он является, в сущности, способом существования музыкальной культуры. Можно говорить и о том, что явление стилевого синтеза смыкается с явлением полистилистики. Последняя предстает разновидностью стилевых взаимодействий в контексте творчества отдельного автора и композиции отдельного произведения. Термин «полистилистика», как известно, был введен А. Шнитке, то есть отразил потребности, прежде всего, композиторского

сознания. Шнитке понимал полистилистику и широко – как способ диалога с музыкой, в частности, с ее стилевым прошлым, – и весьма конкретно – как ряд приемов, таких, как цитирование, стилевая адаптация, аллюзия, коллаж, некоторые другие. Но важнее всего для полистилистики, в том ее качестве, которое подчеркивает Шнитке, способность выражать смысловое противостояние внутри образа, создавать интонационное напряжение, вплоть до трагедийного, совмещать несовместимое.

Следовательно, полистилистика призвана выявлять (создавать) дистанцию между «своим» и «чужим» стилевым материалом, обострять границы между стилевыми слагаемыми образа, декларировать не-тождественность стилевых установок. Тищенко скорее снимает, нежели усиливает дистанцию между «своим» и «чужим» в музыке. Он склонен не к эгоцентризму, а к растворению своего творческого «Я» в тех музыкально-стилевых сферах, которые, как показывает история музыки, никому лично не принадлежат... В этом отношении метод Тищенко обнаруживает сходство с методом Валентина Сильвестрова. С другой стороны, композитор обращается к достаточно известным стилевым сферам, то есть к таким, которые утвердились в роли носителей значимых, весомых музыкальных смыслов, могут быть узнаны в этом качестве, способны становятся «знаковыми».

Б. Тищенко – самый непосредственный преемник метода Д. Шостаковича. Поэтому «знаковым» стилевым материалом в области жанра квартета являлась для Б. Тищенко, прежде всего, музыка Дмитрия Шостаковича. Между данными композиторами возникает общность идейных позиций, которая отражена в наличии трагической конценции и в провозглашении высоких этических идеалов, а также общности композиционных приемов, а именно:

а) противопоставление континуумного и дискретного звучания, наиболее частое в связи с противопоставлением тематизма вокально-речевого и инструментального происхождения, которое используется для воплощения полярных образных сфер;

б) выбор жанрово-семантических прототипов, таких, как монолог-речитатив, скерцо, марш, хорал и так далее;

в) использование цикличности с разнообразными средствами создания тематических арок между частями;

г) особое применение приемов артикуляции и громкостной динамики: преобладание легатного звукоизвлечения и «тихой» динамики при воплощении монологического тематизма и стаккатного

звукоізвлечення, специфічних прийомів – наприклад, удара дровком смычка по деке во второй части Первого квартета – и «громкой» динамики при воплощении образов моторно-скерцозной сферы.

В Третьем квартете Б. Тищенко, наряду с тематизмом вокально-речевого и инструментального происхождения, используется еще один тип интонирования, который в поздних квартетах Д. Шостаковича лишь намечен – темброво-сонорный. Конфликтность, смысловое напряжение в квартете реализуется за счет противопоставления жанрово-определенного, преимущественно вокального происхождения, тематизма и темброво-сонорного комплекса. Переходной становится танцевально-скерцозная сфера, которая используется в традициях Шостаковича и адресована преимущественно отрицательной образности.

Отталкиваясь от традиционных жанровых сфер в формировании ведущих стилистических комплексов, Тищенко идет в сторону сонористических наплывов («хроматических шумов»), которые ассоциируются с образами хаоса. В связи с такой семантикой сонорики особую выразительность приобретают паузы («звучание тишины» используется в наиболее разработочной третьей части цикла). Выразительные интонационные комплексы в тематизме квартета предельно сжаты (это своего рода микромотивы). Лейтинтонационное значение приобретают секундовые ходы – как риторическая формула страдания, унисонно-октавные ходы (и гармоническая вертикаль, которая определяется ними), которые выступают как «знак» объективности, общего порядка.

Тищенко может придавать особую экспрессию даже одному звуку (примером служит ц. 22 второй части Третьего квартета, где легатно протяжные звуки противостоят дискретной фактуре скерцо, что свидетельствует еще об одной возможности приема «единовременного контраста»).

Существенным отличием творческих средств Тищенко и Шостаковича является различный исход – завершение и решение – трагического «события». Если в поздних квартетах Шостаковича ощущение трагедийности личного бытия становится итогом драматургического процесса, то для Тищенко нормативным становится положительное, лирически проясненное, завершение цикла. В первом квартете в третьей части первоначальный позитивный образ воскрешается в утвердительном значении после вторжения агрессивного хорального фактурного комплекса. Второй квартет заканчивается утвердительным звучанием хора в семантическом положении высшего позитивного

начала. В третьем квартете проясняющей и примиряющей является вся четвертая часть, решенная как диалог согласия двух скрипок.

Как и Д. Шостакович, Б. Тищенко опирается на традиционные жанровые прообразы (речитатив, скерцо, марш, хорал и др.), однако в его произведениях жанровые прототипы оказываются общими и обобщающими знаками исторических стилей. Шостакович в своем творчестве более склонен к переосмыслению традиционной жанровой семантики (например, к наделению жанровых образов смыслом, нетождественным их семантической программе, к толкованию скерцо и жанров популярной музыки как резко отрицательной образной сферы и др.), подчиняя известные смысловые прототипы специфическим средствам авторской оценки. Тищенко же пользуется уже известными музыкальными смыслами, которые сложились в рамках тех или других стилей, как органичными и для его музыкального мышления, что предопределяет более «спокойный», «объективный» тон его музыки.

В квартетах Тищенко стилевые знаки особенно уплотнены, их развитие сокращено до афористичности. Такой, редуцированной до формульной краткости, предстает и хоральная сфера (в Третьем квартете). Тем не менее, ключевые интонации и в Третьем квартете можно связать с двумя аспектами интерпретации хорального прообраза, унаследованными Тищенко от Шостаковича, а именно – с личностно-аффективным и объективно-надличностным. Но только последнее Тищенко трактует в позитивном плане, воспринимая идею Вечности как вполне «человечную», утешительную...

Таким образом, в отличие от Шостаковича, объективно-надличностное Тищенко не склонен трактовать как дегуманизованное и враждебное человеку. Восприняв два уже упроченных традицией «прочтения» хоральности (как религиозного символа высшего порядка, с одной стороны, и лично-трагедийного, с другой), Тищенко в своем творчестве открывает возможности их синтеза. В этом обнаруживается способность композитора ощущать прошлое как живую реальности, его обращение к историческим универсалиям музыки, а также важные для осуществления стилевого синтеза «эстетика неизбежания» и «сильный дар ассимиляции» [4, с. 141].

Посттрагическое решение драматических коллизий, подъем над ними, становится своеобразным «семантическим инвариантом» квартетов Тищенко, какой он хранит, распространяя и усложняя, в трактовках симфонического «большого» цикла, благодаря этому подчеркивая принципиальную важность данного инварианта для своей поэтики в целом.

В то же время, данное обстоятельство осложняет вопрос о типологических характеристиках симфоний Тищенко, а также – о стилевой природе современной симфонии.

При всей несхожести и индивидуальном разнообразии первых трех симфоний Тищенко их объединяет очень многое. И, прежде всего – тематика. Становление личности в условиях жестоких испытаний раскрыто в разные «периоды», и если представить симфонии как последовательный цикл, то возникает ощущение временной перспективы – перед нами жизнь человека, его путь от юности к возмужанию и зрелости. Все симфонии пятичастны. Но внутри самой пятичастности происходит свободная интеграция частей (иногда композитор подчеркивает атасса), и цикл, таким образом, получает сквозное решение. Особенно же типично для Тищенко выделение генеральной кульминации из общей разработки в отдельную часть. Принцип соотношения широких планов ведет к тому, что поток развития насыщен и устремлен к главной кульминации настолько, что сама она разрастается и образует целую зону. Эта зона «сжимает» окружающее пространство в плотное «наэлектризованное поле», тем самым предельно обостряя главный конфликт.

Умение подолгу находиться в одной образной сфере и длительное выдерживание больших динамических планов роднит Тищенко со многими русскими композиторами-симфонистами. Тищенко по своей природе ярко русский композитор, в чьих сочинениях проявилась особая широта дыхания, мелодический простор. Активное размышляющее начало выражено в последовательном осмыслении.

Столкновение человека со злом в любых его формах является одной из основных тем в нравственном аспекте русского искусства. Тищенко опирается на опыт русских композиторов и подходит к ней по-новому, как современный художник, акцентируя момент озаряющего познания истины – это, по словам В. Сырова, и становится «моментом духовного самоутверждения». Продолжая в поисках негативной образности в сегодняшнем симфонизме, прежде всего опыт Шостаковича, Тищенко находится в самом «горячем цехе» современного психологического реализма. Как всякий чуткий художник, он, однако, в наиболее жестких своих «реалиях» ощущает границу, где заканчивается искусство, и приближается к этому рубежу, никогда его не переступает, ибо главное для него – обнажение самой нравственной несостоятельности зла, художественно-убедительное его разоблачение.

Коллизии музыки Тищенко (как наследника Чайковского и Шостаковича) «воплощаются как состояния борьбы кантиленной мелодии

с силами, ее раздробляющими и разрушающими» [1, с. 60]. И один из главных приемов у Тищенко – это сопоставление живой многообразности интонационного прорастания и механической мертвенности моторно-остинатного движения – именно в таких условиях моторное движение приобретает негативную семантику.

В многообразных продолжениях традиций русской музыки особое значение имеет связь Тищенко с фольклором. Речь идет, конечно, не о цитировании народных мелодий, так как основная форма отражения фольклора здесь – свободное творческое претворение.

Необходимо отметить прочную опору тематического синтаксиса на простейшие диатонические и архитектурные структуры. Исходный момент мелодического прорастания многих сочинений – это ангемигонные образования (*б 2, м 3*), которые в процессе данного прорастания «складываются» в хроматическую систему.

Преобладание процессуального начала связано у Тищенко с линейностью мышления и огромной ролью непрерывного развертывания. Это развертывание пронизывает все участки формы и в первую очередь экспозиционные разделы, образуя «прорастающую» экспозицию в Третьей симфонии или же «прорастающую» репризу в Первой симфонии (первая часть). Такое развертывание – прорастание способно отразить ход человеческой мысли. Оно тяготеет к определенному типу музыкального развития, а именно, к сочетанию поступательного движения и движения по спирали (здесь получает выражение формула тезис – антитезис – синтез). Каждый предыдущий виток этой «спирали» определенно предвосхищает последующий. Каждый последующий виток повторяет на новом уровне тот путь, который был намечен в предыдущем.

Среди многочисленных симфоний 60-х годов симфонии Тищенко выделяет еще одно качество. Опираясь на сквозную драматургию, композитор избирает трудный путь, трактуя симфоническую концепцию наподобие сценической драмы, обладающей единством действия, последовательностью повествования, организуемой неким центральным катаклизмом, генеральной кульминацией. «Сопоставление» материала здесь чрезвычайно велико и можно очень легко впасть в ложную описательность, скатиться на легкий повествовательный уровень. Продолжая в новых условиях направление психолого-драматического симфонизма, Тищенко мастерски избегает в музыке буквальности жизненных соответствий и легкости драматургического замысла.

Хотелось бы отметить и такое свойство симфонической композиции в ее трактовке Тищенко: «теснота» одномерного пространства как бы

«прорывається» изнутри выпуском одного из звеньев драмы. Вспомним «антракты» между второй и третьей частями в Первой симфонии, между третьей и четвертой – во Второй симфонии и между «Медитациями» и «Постскриптумом» в Третьей. Такие «скачки» становятся стабильным драматургическим приемом, совместно со спиральной многоплановостью они обогащают в целом сквозное решение драмы, предохраняя от опасности стереотипа резко направленной драматургии с ее восхождением к главной кульминации и последующим спадом.

Финал Второй симфонии свидетельствует о том, что композитора уже не удовлетворяет повествовательность «одномерной» сквозной драматургии, которая наметилась в Первой симфонии, а также в Первом виолончельном концерте. Опуская развязку и давая финал-эпилог, Тищенко открывает временную перспективу. Отражение концепции становится «объемным», многоплановым, что чрезвычайно обогащает и содержание, и идейный замысел. Особое значение эта находка приобретает для последующего симфонического творчества Тищенко.

Наследуя некоторые стилистические приемы Шостаковича, Тищенко и в симфоническом творчестве использует их в новом семантическом контексте, а в целостном жанровом развертывании симфонии не склоняется однозначно ни к одной из известных ее стилевых моделей.

В то же время, цитаты, стилизации образуют сквозную лейт-тематическую линию симфоний Тищенко, оказываясь проводником «образа языка», «образа традиции» – как ценностно определенного и позитивного. Так, в Пятой симфонии обобщенное стилевое воссоздание стилистического содержания той музыки, которую в конце XX века уже можно считать классической по отношению ко всему опыту европейского композиторского творчества, определяет музыкально-тематическую концепцию произведения.

Классическим, является для Тищенко и прообраз «героя культуры» – Человека как символа уходящей в прошлое эпохи. Поэтому межавторский диалог с Шостаковичем превращается в диалог с Музыкой, открывает ее метаисторические смысловые интенции музыкальной традиции. В подобный диалог естественно «вписываются» и переклички с произведениями Глинки, Чайковского, Вагнера, Малера, Бетховена, Монтеверди, обращения к стилевым идеям Онеггера, Прокофьева, Уствольской.

Причем жанрово-стилевые прообразы музыкальных тем одинаково существенны для мелодико-линейного и комплементарно-сонорного уровней формообразования. Посредством их семантической



двойственности яснее всего проступает драматургическая идея циклов Второй и Пятой симфоний. «Отображенные» первичные жанровые модели становятся главным «смысловым кодом» симфонического замысла.

Данный аспект симфонической музыки Тищенко более других предопределяет интерстилевую направленность его метода, что, в свою очередь, усиливает близость его инструментально-оркестровых замыслов к концептуальным основам творчества Шостаковича.

На основании вышесказанного интерстилевой диалог мы определяем как показательный для современного этапа композиторского творчества способ межсубъектного общения как взаимообмена ценностно-смысловыми представлениями. Он образуется на основании стилового взаимодействия индивидуальных композиторских поэтик и ведет к расширению интертекстуального поля музыки. Данная форма диалога (диалог *индивидуальных творческих сознаний*) переводит композиторское мышления на новую, по сравнению с интертекстуальностью, ступень активности. В отличие от безличности, «анонимности» интертекста – интертекстуального содержания музыки, *интерстиль всегда имеет определенное конкретное и адресата и адресанта*. Он неотъемлем от межавторского диалога, собственно говоря, он и определяет стиловое значение такого диалога.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев / [вступ. ст. Е. Орловой]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бобровский В. Статьи. Исследования / В. Бобровский. – М., 1990. – 195 с.
3. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х гг. / В. Бобровский // Музыка и современность. – М., 1974. – Ст. первая – С. 82–95.
4. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования / Б. Кац. – Л. : Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. – 166 с.
5. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Д.Шостаковича / Л. Мазель // Дмитрий Шостакович / [сост. Г. Орджоникидзе]. – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 303–309.
6. Сабина М. Шостакович – симфонист / М. Сабина. – М., 1974. – 477 с.
7. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : Музгиз, 1963. – 276 с.
8. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко) / В. Сыров // Сов. музыка 70–80-х годов. Стиль и стилиевые диалоги / [сб. тр. ГМПИ. им. Гнесиных.]. – М., 1985. – Вып. 82. – С. 123–143.
9. Сыров В. Борис Тищенко и его симфонии / В. Сыров // Композиторы союзных республик / [сб. статей.]. – М., Советский композитор, 1976. – С. 3–47.
10. Широкова В. О стилистической семантике инструментальной музыки Шостаковича / В. Широкова // Анализ, Концепция, Критика. – М., 1977. – С. 157–198.

**Емельяненко Мария. Интерстилевые интенции инструментально-оркестрового творчества Б. Тищенко.** В статье рассматриваются актуальные аспекты изучения явления стилевой переходности в инструментально-оркестровой музыке XX века. Определяются диалогические черты авторского стиля Б. Тищенко на материале его квартетов и симфоний, выводится понятие интерстилевого диалога в композиторской поэтике XX столетия.

**Ключевые слова:** интерстиль, полистилистика, творчество Б. Тищенко, индивидуальный композиторский стиль.

**Емельяненко Марія. Інтерстильові інтенції інструментально-оркестрової творчості Б. Тищенка.** У статті розглядаються актуальні аспекти вивчення явища стильової перехідності в інструментально-оркестровій музиці XX сторіччя. Визначаються діалогічні риси авторського стилю Б. Тищенка на матеріалі його квартетів та симфоній, виводиться поняття інтерстилевого діалогу у композиторській поезиці XX сторіччя.

**Ключові слова:** інтерстиль, полістилістика, творчість Б. Тищенко, індивідуальний композиторський стиль.

**Yemelianenko Maria. «Interstyle intentions of instrumental orchestral works of B. Tishchenko».** The article deals with important aspects of studying the phenomenon of transitivity in the style of instrumental orchestral music of the twentieth century. Determined by the dialogic features the author's style of B. Tishchenko on the material of his quartets and symphonies, shows the concept of interstyle dialogue in the compositional poetics of the twentieth century.

**Keywords:** interstyle, polystylistics, orchestral works of B. Tishchenko, individual musical style.

*Кристина Денчик*

## ОБРАЗЫ И ПОЭТИКА «КАЛЕВАЛЫ» В СИМФОНИЧЕСКОЙ СЮИТЕ Я. СИБЕЛИУСА «ЧЕТЫРЕ ЛЕГЕНДЫ О ЛЕММИНКАЙНЕНЕ»

Одним из отличительных характерных стимулов формирования европейских национальных музыкальных школ в XIX веке стал интерес к собственной древности, своего рода «античности» – взамен древнегреческой. Для финской культуры, в частности, музыкальной, таким мощным стимулом стал эпос и фольклор Карелии. В XIV веке восточная