

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

На правах рукописи



ХРАПОВ Константин Сергеевич

**СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ В. САЛМАНОВА, Б. ТИЩЕНКО,
Ю. ФАЛИКА: ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ОСТИНАТНОСТИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Демешко Галина Андреевна

Новосибирск – 2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. СТРУННЫЙ СМЫЧКОВЫЙ КВАРТЕТ: ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ В РУСЛЕ КВАРТЕТНОЙ ПРАКТИКИ XX ВЕКА.....	19
§ 1. Петербургская композиторская школа как идейно-художественный плацдарм творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика	19
§ 2. О феномене квартетной полифонии.....	43
ГЛАВА 2. ОСТИНАТНОСТЬ КАК УНИВЕРСУМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ XX века	69
§ 1. Оstinатность и некоторые аспекты ее теоретической рефлексии.	69
§ 2. Модусы оstinатности в музыке Д. Шостаковича и И. Стравинского как прототипы вариационности в квартетах петербургских мастеров	88
§ 2.1. Два вектора «пассакальности» в инструментальном творчестве Д. Шостаковича и И. Стравинского.....	88
§ 2.2 И. Стравинский у истоков новой оstinатности	100
§ 2.3. Опыт камернизации оstinатных форм и жанров Д. Шостаковичем	116
ГЛАВА 3. АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ	131
§ 1. Струнные квартеты с применением басса оstinато	131
§ 1.1. Второй струнный квартет Б. Тищенко: на пути динамизации барочного жанра	131
§ 1.2. Четвертый струнный квартет В. Салманова: вариант серийного решения басса оstinатной формы	145
§ 1.3 Шестой струнный квартет Ю. Фалика: басса оstinато как способ воплощения мемориальной семантики.....	157
§ 2. Оstinатные формы на метроритмической основе в квартетном наследии Ю. Фалика	160
§ 2.1. Оstinатно-имитационная (каноническая) форма на основе.....	161
ритмоформулы.....	161
§ 2.2. Оstinатно-трансфузийная форма на ритмической основе.....	166

§ 2.3. Сонорно-остинатная форма на метроритмической основе	170
§ 2.4. Полиостинатная крещендирующая форма.....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	185
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	191
Приложение 1. Хронограф струнных квартетов петербургских композиторов второй половины XX – начала XXI веков	205
Приложение 2. Схема изменения метроритмической организации в финале Второго струнного квартета Б. Тищенко.....	207

ВВЕДЕНИЕ

Струнный смычковый квартет – один из самых тонких и глубоких, но вместе с тем наименее исследованных жанров камерно-инструментальной музыки. Несмотря на то, что квартетное творчество неоднократно привлекало к себе внимание музыковедов, работ, целостно охватывающих проблематику квартета в русской/отечественной музыке и шире – в XX веке, пока не существует. В чем-то аналогичная картина складывается и в области образовательной сферы. Ведь даже консерваторские учебные курсы, делая главный упор на оперу, симфонию и вокально-оркестровые сочинения, как правило, глубоко не затрагивают музыку камерно-инструментальную. Подобную ситуацию, на наш взгляд, нельзя признать справедливой.

Актуальность обращения к проблематике квартетного жанра усиливается и тем обстоятельством, что судьба квартета во все времена была неотделима от полифонии – одной из важнейших его составляющих. Однако специальные труды, связанные с квартетной полифонией, на сегодняшний день также пока отсутствуют. Что же касается XX века, то это период яркого расцвета полифонического искусства, в чем-то сопоставимого с эпохами Барокко или Ренессанса. Более того, понятие «полифония» далеко выходит здесь за рамки чисто музыкального искусства, становясь своеобразным символом ушедшего столетия. Немаловажен и тот факт, что в отличие от стилевой «монологичности» полифонии прошлых эпох, ее логика в музыке XX века имеет разнонаправленный характер, функционируя как в плоскости радикального обновления основ формообразования и техники композиции, так и в направлении возрождения старинных полифонических жанров и принципов письма.

Квартетное творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика – еще одна внушительная лакуна¹ в отечественном музыкознании. Если другие

¹ Следует отметить, что в книге Б.А. Каца [51], а также в более современных монографиях Г.П. Овсянкиной [82; 83] квартетная музыка Б. Тищенко обходится исследователями стороной.

сферы их музыкального наследия так или иначе освещены, то область ансамблевого инструментализма на практике остается нетронутой. Между тем творчество каждого из этих мастеров отмечено яркой индивидуальностью. Но есть и нечто общее, объединяющее всех троих. Во-первых, это их принадлежность к глубинным традициям петербургской/ленинградской композиторской школы. Во-вторых, несмотря на различие стилистического почерка, и В. Салманов, и Б. Тищенко, и Ю. Фалик являются выразителями фундаментальных идей и тенденций искусства XX века, в том числе процессов, происходящих в области полифонического мышления. Наконец, в-третьих, – все вышеназванные композиторы, обращаясь к струнному квартету на протяжении всего творчества, демонстрируют чуткое ощущение природы данного жанра. И это позволяет им, не взрывая внутренних основ квартета, встраивать его в непростое для камерного ансамбля поле современного инструментализма.

Таким образом, проблематика настоящего диссертационного исследования представляется не только актуальной, но и весьма непростой, ибо предполагает обращение к некоему *интегративному* объекту рассмотрения. В этой связи квартетное творчество трех петербургских мастеров, опирающееся на базовые основы творческого мышления петербургской школы и фокусирующее в себе инновационные тенденции XX века, может быть определено как **объект исследования**.

Предмет исследования сосредоточен на многоплановых структурно-смысловых аспектах оstinатной полифонии, компактно (в виде отдельных частей и крупных разделов) «вписанной» в жанровое пространство наиболее показательных в этом отношении квартетов В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика, что отражает *ракурс* настоящего исследования.

Цель исследования – осмысление феномена «транспозиции» оstinатной полифонии в квартетную композицию и систематика способов ее адаптации к условиям струнного ансамбля.

Для реализации заявленной цели и раскрытия проблематики исследования необходимо решить несколько предварительных и основных **задач**:

1) показать особенности инновационных процессов в рамках струнного квартета в контексте базовых тенденций петербургской композиторской школы;

2) выяснить динамику историко-стилевых взаимодействий квартетного ансамбля с полифонией;

3) дать общую картину оstinатности в музыке XX века и сопряженную с ней теоретическую проблематику с целью выработки методологического подхода к анализу квартетов;

4) рассмотреть истоки двух важнейших технико-стилевых рецепций старинных оstinатных форм, актуальных для творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика;

5) проанализировать опыт эстетически значимых образцов включения оstinатных форм в жанровое пространство струнного квартета в музыке XX века;

6) раскрыть логику взаимодействия оstinатной полифонии со спецификой квартетного ансамбля в двух основных плоскостях: возрожденные барочные басса оstinато – квартетный контекст; полифонические вариации нового типа, сложившиеся в практике XX века – квартет.

Музыкальный материал исследования – избранные квартетные опусы В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика, демонстрирующие целенаправленное и стилистически выверенное обращение к вариационным формам на оstinатную тему и приемам, базирующимся на выдерживании одного или нескольких компонентов музыкального языка. При этом предмет исследования рассматривается в различных контекстах:

- традиций петербургской композиторской школы в целом и квартетного творчества в частности;
- основных тенденций XX века в сфере теории оstinатности;
- практической апробации ее прошлых и модернизированных моделей в камерно-инструментальных жанрах ушедшего столетия.

Научная новизна. В работе впервые предложена развернутая характеристика квартетного творчества петербургских композиторов и дана аналитическая оценка оstinатной полифонии В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика в ее адаптированном к квартетному ансамблю виде;

- выявлено комплексное действие формообразующих процессов в квартетных опусах данных композиторов, охватывающее их концепционно-смысловую и технико-композиционную стороны;

- изучено соотношение традиционного и нового в оstinатных частях и разделах этих форм;

- показаны стилистически различные для каждого из трех петербургских мастеров способы претворения оstinатной полифонии, действующие на уровне циклической (сложноорганизованной одночастной) формы;

- систематизирована принадлежность культивируемых ими оstinатных моделей к «типовым классическим», либо к «типовым неклассическим полифоническим формам» (согласно типологии Т.В. Франтовой);

- обозначены узлы противоречий в практикуемой XX веком диаде: *квартетная полифония – оstinатное формообразование*;

- вычленены и описаны способы адаптации оstinатных нормативов к особенностям квартетного музицирования.

Методология исследования представляет собой сочетание историко-культурного, компаративного и музыкально-теоретического подходов. Помимо указанного общего комплекса, большое значение в настоящей работе обретает специальный подход, ориентированный на изучение существующих в теоретическом музыкознании традиционных и модернизованных моделей оstinатно-полифонического мышления. Частично привлекаются логико-семиотический (Л.Н. Березовчук) [15; 16; 17] и эстетико-философский (К. Дальхауз [31]; Т. Адорно [7]; М.М. Бахтин [13]; Л.Н. Столович [116]) подходы. Методологически значимыми для нас были работы разных авторов, связанные с осмыслением феноменов квартетного жанра и «камерности» в целом (Г.А. Моисеев [76], Н.Л. Сокольева (Соколовой) [109; 110; 113], А.В. Чмарева [142],

Л.Н. Раабен [90; 94], М.Г. Арановский [10], И.И. Польская [85], Д.А. Рубцова [97]).

Научную базу для выработки методологии анализа квартетной музыки составили труды по вопросам теории и истории полифонии (Ю.К. Евдокимова [44], В.В. Задерацкий [47; 48; 49], С.С. Скребков [103], И.К. Кузнецов [60; 61]; Т.В. Франтова [124; 125], А.Г. Михайленко [74], А.П. Милка [72], К.И. Южак [145], В.В. Протопопов [88] и В.П. Бобровский [20]), а также положения и выводы ряда авторов, касающиеся различных аспектов изучения музыки и техники современной композиции (Ц. Когоутек [55], Ю.Н. Холопов [126], В.Н. Холопова [130; 131], В.С. Ценова и А.С. Соколов [118], Л.А. Мазель [69], Л.А. Гильдинсон [24], В.В. Сай [99], А.Л. Маклыгин [70], Г.В. Григорьева [27; 28]).

В поле нашего зрения оказались работы [121], высказывания и интервью [102] самих петербургских (и не только [39]) композиторов-квартетистов, а также других музыкантов-исполнителей (В.А. Берлинский [18], Р.Д. Давидян [29], И.А. Жук [45]). Их взгляды на квартетное творчество, суждения о специфике ансамблевого музицирования и судьбе квартетного жанра оказали значительное влияние на автора настоящего исследования и легли в основу ряда его положений и выводов.

Особое место заняли труды, связанные с разработкой проблем оstinatности. Следует отметить, что интерес к этому феномену значительно возрос в XX–XXI веках, равно как и уровень рассмотрения сопряженной с ним проблематики. Так, А.С. Молчанов рассматривает оstinatность в *универсуме повтора* «...как принципа музыкального мышления, некоторого интеллектуального феномена, посредством которого композитор организует и воплощает свою творческую концепцию, а слушатель, актуализируя психологические ресурсы и накопленный жизненный опыт, воспринимает и осмысливает ее» [79, с. 7]. Исследователь также справедливо отмечает: «...в целом развитие научной мысли о повторе шло по пути сближения музыкально-теоретических исследований с психологическими, что позволяло выявлять новые нюансы и

значения, а также исследовать много частных аспектов, касающихся музыкальной повторности» [79, с. 8].

Более специальный аспект связан с осмыслением повторности (в том числе оstinatности) в контексте широкого круга понятий музыкального искусства, таких как тождество и контраст (Б.В. Асафьев [11]), оstinatность и переменность (С.С. Скребков [103]), оstinatность и репетитивность (И.В. Крапивина [58]), оstinато как музыкальный жанр (А.С. Молчанов [78]), fuga и оstinато (С.М. Мальцев [71], А.Г. Михайленко [74]). Различные ракурсы проблем, связанных с повтором, разработаны в трудах новосибирских исследователей. Так, С.С. Гончаренко [26], Л.В. Александрова [4], Г.А. Демешко [34], А.С. Молчанов [77; 78; 79] рассматривают феномен повтора во взаимосвязи с такими фундаментальными категориями, как порядок, пространство и время, движение и симметрия.

Еще один, более частный аспект повтора широко исследуется музыковедами в русле оstinатности и вариационно-остинатного формообразования. Сюда относятся труды Т.С. Кюрегян [63], В.Н. Холоповой [131], М.П. Левандо [66], Ф.Ш. Мухтаровой [80], А.Е. Панкратова [84], Г.В. Заднепровской [50]), В.С. Ценовой и А.С. Соколова [118]. На способах модификации оstinатности в музыке XX века сосредоточены работы В.В. Задерацкого [49], Г.А. Демешко [34], Т.В. Франтовой [124; 125], И.В. Крапивиной [58], А.П. Милки [73], В.В. Протопопова [89]².

Немалое место в ракурсе этих интересов занимает барочная модель оstinатного формообразования, по-разному воплощаемая в технико-стилевых условиях последнего столетия. В отечественной литературе сложился ряд теоретических концепций, с одной стороны, систематизирующих нормативы ее доклассического образца (В.В. Протопопов [89], А.П. Милка [73], Т.Ф. Геннова [23], И.В. Алексеева [5], В.В. Задерацкий [46]), а с другой – предлагаю-

² Дополнительно отметим возросший круг интересов, связанных с оstinатностью, в трудах ученых последних нескольких десятилетий [152].

щих модели ее описания применительно к современному музыкальному творчеству (В.П. Бобровский [20], В.Н. Холопова [130], Н.Т. Алиева [6], В.В. Задерацкий [47; 48], Л.Н. Березовчук [15; 16; 17], Г.В. Абдуллина [1; 2; 3]).

В настоящем исследовании мы опираемся на формообразующий ракурс остинатной полифонии, «транспонируемой» в пространство ансамблевой специфики струнного квартета. В своем осмыслении архетипической барочной модели басса остигато мы отталкиваемся от теоретических установок В.В. Протопопова [88; 89], И.В. Алексеевой [5] и В.В. Задерацкого [47]. Другой полюс трудов (В.Н. Холоповой [131], В.В. Задерацкого [48; 49], А.С. Молчанова [77; 78; 79], Г.В. Абдуллиной [1; 2; 3], И.В. Крапивиной [58]), идеи которых оказались полезными для автора, – сосредоточен на модификации прошлых жанрово-композиционных моделей остинатности и формировании новых принципов полифонической вариационности. Опыт отечественной музыкальной науки в этой области достаточно полно обобщен и систематизирован Т.В. Франтовой [124; 125]. Предложенные ею теоретическая концепция и классификация остинатной полифонии в музыке XX века положены в основу настоящего исследования. Дополнительной «точкой отсчета» для анализа полифонических вариаций на остинатную тему в квартетах трех петербургских композиторов послужил цикл лекций и методических рекомендаций по остинатности в музыке XX века Г.А. Демешко [34].

Проблема, связанная с условиями выживания квартета как *жанрового субъекта* в эпоху тотальных перемен сделала необходимым поиск литературы, посвященной *генетическим основам данного жанра*. Анализ научной базы показал, что обобщающих трудов, связанных с теоретической рефлексией этого жанра, также практически не существует. Но и обнаруженные нами немногочисленные работы, а чаще «попутно» высказанные мысли и идеи также оказались важными для выработки исследовательской позиции. Наметим основные силовые линии, обсуждаемые в литературе на этот счет³.

³ См. об этом более подробно также в нашей статье, написанной в соавторстве с Г.А. Демешко [37].

Одна из жанровых концепций квартета – коммуникативная. Она отсылает к раннему этапу его бытования, при которой совместная форма музицирования обязует исполнителей к коммуникации между собой. С выходом на концертную аудиторию квартет сохраняет это свойство, но вместе с тем обретает еще одного, внешнего слушателя. Отсюда – скрытый *потенциал «двойной коммуникации»* – как генетическое свойство жанра (Н. Данченко [32], Г.А. Демешко [33], А.И. Климовицкий⁴ и О.Б. Никитенко [54]).

Квартет и камерно–ансамблевая игра – своеобразная *«лаборатория сонатности»* – еще один вариант рефлексии жанра, на который наталкивает общность композиционных закономерностей квартета с симфонией в практике XVIII–XIX веков. Отталкиваясь от этого, «эталонного» этапа его функционирования, к числу атрибутивных жанровых свойств квартета причисляется сама сонатная (сонатно-циклическая) форма. Другая линия, обнаруженная нами в литературе, связана со стремлением осознать степень его автономности по отношению к другим жанрам сонатно-циклического рода.

В этом смысле заслуживает внимания рассуждение К. Дальхауза о переменности жанровых нормативов в музыке. Он пишет: «...жанры определялись в различные эпохи под разными углами зрения, так что <...> неясно, какой признак имеет решающее значение: функция или состав исполнителей, форма, структура ткани или текст; в истории старинной музыки не только существует иной жанровый конгломерат, чем в истории более новой музыки, но и само понятие жанра трактовалось иначе <...> Только в XVIII веке жанрово-определяющими становятся типы форм – например, сонатная и концертная» [31, с. 30–31]. Данная идея ученого, на наш взгляд, прочитывается и более масштабно: на разных этапах функционирования жанров *может меняться как сам набор жанровых атрибутов, так и их субординация*. И это во многом объясняет судьбы квартета, симфонии и сонаты в XX–XXI века, когда они продолжают жить далеко за пределами сонатно-циклической формы.

⁴ Перу этого выдающегося исследователя также принадлежит отдельная статья о Ю. Фалике [53].

Одно из наиболее ранних рассуждений о различии квартета и симфонии принадлежит, по утверждению Г.А. Моисеева⁵, К.М. Веберу, который подчеркивал: «...в квартете <...> выражение всяческой музыкальной идеи ограничено <...> ее четырьмя голосами, а они могут вызвать интерес *только своим внутренним содержанием* [курсив наш – К.Х.]. Напротив, в симфонии средствами инструментровки можно придать нарядность и эффект весьма пустым по содержанию мелодиям. В квартете шум не может способствовать силе, и беспомощность композитора в разветвлениях средних голосов, их мелодичном течении и связи самостоятельных мелодий в масштабе целого ясна как божий день. Чистое четырехголосие – это нагота в музыке» [76, с. 84].

Это высказывание немецкого композитора и дирижера, не понаслышке знавшего возможности симфонического и камерного инструментария, в контексте нашего исследования оказывается особенно значимым. Во-первых, потому, что за, казалось бы, чисто внешним звуковым различием симфонии и квартета К.М. Вебер уловил нечто большее: исполнительский состав имеет качественное, *концептуальное*, а не вторичное значение. А, следовательно, в квартете важнее *интровертность, камерность, лирико-психологическая обнаженность содержания*, в симфонии – ее масштаб и экстравертность. Во-вторых, здесь уже есть намек на *базовые функции полифонии* в контексте данного жанра, когда автор говорит о «разветвленности средних голосов», «связи самостоятельных мелодий в масштабах целого» и о «чистом четырехголосии» как оптимальном варианте фактурного оформления полифонии (о чем мы еще будем говорить далее).

Отдельно следует упомянуть статью Д.А. Рубцовой, которая, несмотря на лаконизм, отличается комплексным подходом и затрагивает глубинные аспекты квартета как жанра, типа музицирования и принципа камерно-инструментального мышления. Смелость автора заключается в попытке уловить

⁵ Также автор в своей статье [76] ссылается и на высказывания Э.Г. Меера [151].

некие общие закономерности в процессах современного квартетного творчества, взглянуть на квартет как явление *жанрово-стилевого порядка*, включающее в себя «...два уровня – функциональный <...> и семантико-композиционный <...>. Квартетный стиль, – поясняет Д.А. Рубцова, – выступает в виде разнообразных форм музицирования, в основе которых лежит сохранение субстанции (“ядра”) жанра, определяемого темброво-фактурной основой и количественным составом инструментов-участников, а также паритетностью их функций. В семантико-содержательной сфере атрибута квартетного стиля представлена в виде лирической интимности высказывания, диалогичности, свободой структуры, сочетанием эмоционального и игрового начал» [97, с. 12].

Еще одна линия в рефлексии квартета сосредоточена на *авангардных* решениях этого жанра. Она интересна тем, что косвенно затрагивает *проблему выхода за границы жанровых свойств квартета* в погоне за экспериментом и «сверхновациями» в технико-языковой сфере⁶. В отличие от новаторских изысканий, органично сплавляющих жанровые свойства квартета со стилистикой современного «письма» (к коим относится и квартетное творчество трех петербургских авторов), квартетный «авангард» – это всегда художественный «бум», движение по острию лезвия, граничащее с отрицанием его глубинных

⁶ Аналогом второго авангарда в отечественной музыке становится новый кардинальный поворот и в трактовке квартетного жанра (Ц. Когоутек [55], Л.М. Кокорева [56]). Он связан с использованием *ограниченной алеаторики* в творчестве композиторов новой польской школы, что отчетливо проявилось в Струнном квартете В. Лютославского (1964). 1960-ые годы стали и для некоторых отечественных композиторов (Э. Денисова, Г. Фрида, А. Шнитке...) эпохой смелых экспериментов с акцентом на критерии «материальной» новизны. По наблюдениям ряда исследователей [28; 92], в своей музыке (в том числе в квартетах) Э. Денисов использовал свободную серийность и алеаторику, а его техника наиболее естественно смыкалась с поисками западных коллег. Вместе с тем Э. Денисов в наибольшей степени «...исходит из традиций П. Булеза и В. Лютославского, которые <...> сохраняли за собой контроль над элементами импровизации и предусматривали конечный художественный результат» [12, с. 379]. Стилистикой ярких новаций отмечен и Первый квартет А. Шнитке (1966), еще несущий на себе флер «...“астральности” позднего Веберна и “абстрактности” авангардизма» [132, с. 52]. Но вместе с тем здесь уже очевидна «...взаимосвязь свободного тематического развития и кодированного конструирования» [95, с. 33].

жанровых традиций. Неслучайно, описывая авангардные тенденции в творчестве отечественных композиторов, исследователи единодушно отмечают, что уже к началу 1970-х годов происходит переход от периода увлечения техническими новациями к концентрации внимания на задачах содержательного порядка. А это – уже своего рода связующий мост от абстрактности авангардизма – в пространство современной музыки с ее широчайшим стилистическим и содержательным охватом.

Отметим, что все ракурсы теоретической рефлексии новейшего квартета сфокусированы на *фундаментальном характере изменений*, происходящих в рамках данного жанра. Возникает вопрос о специфике новой, отличной от традиционной модели субординации его жанровых свойств, в том числе связанной со смещением акцента с четко зафиксированных в тексте свойств – на *специфику интонирования и музицирования*. В этой связи методологически полезной представляется жанровая концепция О.В. Соколова [108], основанная на категории *интонационного сопереживания*. Согласно последней жанровая интонация квартета – это тоже специфический тип сопереживания. В отличие от симфонии (с экстравертностью и философским масштабом ее содержания) и концерта (с демонстративно-виртуозным проявлением творческого начала личности), квартет выдвигает на передний план психологический ракурс в раскрытии содержания, живой, перманентно развертываемый *лирический диалог* как специфическую жанровую координату.

Иной, не менее важный аспект рефлексии квартета, связан с исследователями, исполнителями и композиторами, оценки которых сосредоточены в книгах Р.Д. Давидяна [29] и Л.П. Синявской [101], трудах Л.Н. Раабена [90] и Г.Г. Фельдгуна [122; 123]⁷; в высказываниях самих «квартетистов», а также некоторых музыковедов, ориентированных на исполнительский ракурс (Н.Л. Сокольяк [114], В.А. Юзефович [146]). Несмотря на различие в направленности

⁷ Напомним, что и Л.Н. Раабен, и Г.Г. Фельдгун – и музыканты-скрипачи, и ученые.

этих работ, их объединяет нечто общее и крайне существенное: жанровый облик квартета включает в себя не только некие партитурные нормы, но и не «предписанное» никакими регламентами *«ансамблевое ощущение»*, возникающее в процессе живого музицирования. Так, Р.Д. Давидян подчеркивает, что именно оно куда важнее, чем персональный исполнительский уровень квартетистов, ибо представляет собой «...сочетание индивидуальностей, которое <...> в процессе исполнения образует нечто качественно новое – *совместный творческий акт* [курсив наш – К.Х.], именуемый ансамблевой игрой» [29, с. 114]. О том, что квартет – не простое «совместительство», а «...тонкий организм, который трудно создать и легко разрушить», – говорит В.А. Берлинский [18]. Вместе с тем квартетное музицирование, – уточняет специфику жанра И.А. Жук, – всегда «строится на основе “неписанного устава”, представляющего собой своеобразный сплав “авторитарных” (организационных) и “демократических” (творческих) принципов» [45, с. 52].

В понимание квартета как живого, внутренне совершенного организма вносят свою лепту и композиторы. Так, Д. Шостакович, словно развивая мысль К.М. Вебера о чистоте квартетного четырехголосия, подчеркивает: «Здесь <...> автору не за что спрятаться <...> нет ударных, нет меди, нечем бряцать, возбуждать слушателя. В квартете композитор, как на юру, виден со всех сторон: кто он, что думает, как чувствует, что ему дорого, к чему испытывает неприязнь...» [цит. по: 121, с. 149].

Квартет как сферу выражения тончайшей лирики Э.В. Денисов неразрывно связывает с пониманием *новой красоты*. Автор пишет, что она «... конечно, не имеет ничего общего с красотой. Имеется в виду, скорее, красота мысли в том смысле, как ее понимали, например, И.С. Бах или А. Веберн» [39, с. 392]. Смыкая в своем высказывании столь удаленные не только хронологически, но и в технико-стилистическом отношении фигуры, Э.В. Денисов словно и сам возводит арку между «онтологическим», асафьевским толкованием квартетного стиля как «высшего выражения музыкальной мысли» и его пониманием современным, новаторски ориентированным художником.

Все рассмотренные выше идеи о квартете: как *сфере лирического высказывания*, как *живом организме и диалогически развернутом процессе интонирования*, как *творческом акте и музицировании не только для внешнего слушателя, но и «для себя»*, наконец, – как о *солидарности и равноправии всех партнеров музыкального ансамбля*, – чрезвычайно важны в понимании его жанровой природы. Очевидно, что вне полифонии они вряд ли могут быть реализованы. Между тем полифония как глубинная составляющая данного жанра в контексте этих работ специально не обсуждается (хотя подспудно и подразумевается). Отсутствуют, как мы уже отмечали, и труды, сосредоточенные на анализе способов и техник воплощения квартетной полифонии, которая обновляется вместе с историко-стилистической модификацией самого жанра. Настоящее исследование – попытка частично восполнить этот пробел.

Теоретическая и практическая значимость работы. Идеи, обобщения и выводы, содержащиеся в работе, могут быть использованы в учебных курсах анализа музыкальных произведений, полифонии и истории музыки. Результаты исследования могут быть также полезны для дальнейших научных разработок, связанных с камерно-ансамблевым наследием отечественных композиторов XX века, а также работ, посвященных квартетной полифонии и жанровой специфике квартета в целом.

Положения, выносимые на защиту:

- Квартет – жанр, судьба которого складывалась в условиях мультипликации разнонаправленных стилистических тенденций, культурных традиций и технико-языковых инноваций второй половины XX века.
- Творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика (при всем разнообразии их стилового почерка) объединяет стратегический подход к созданию квартетных опусов: адекватное времени обновление музыкального языка и крайне бережное отношение к генетическим основам камерно-инструментального жанра.

- Квартетное творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика расширяет представление об универсальных возможностях полифонии в музыке XX века, завоевывающей в ней все новое и новое жанровое пространство.
- Новаторство петербургских композиторов заключается в многообразии видов, функций и способов включения оstinатности в контекст квартетного ансамбля, и прежде всего – *барочной модели вариаций на оstinатную тему*, изначально диссонирующей с природой данного жанра (в отличие от имитационной полифонии с ее веками отработанным опытом функционирования в условиях его смыслового и фактурного поля).
- На защиту также выносятся предложенные в диссертации: а) понятие «квартетной фактуры» и б) дополнительная дифференциация *неооstinатных* форм, входящих (согласно Т.В. Франтовой) в группу «типовых неклассических».

Достоверность результатов исследования обусловлена исторической, теоретической и методологической обоснованностью, привлечением обширного спектра литературных источников из области музыковедения, в том числе – специализированных исследований по полифонии, теории и истории струнного квартета и вариационно-полифонических форм и жанров.

Апробация результатов работы осуществлялась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки на всех этапах ее подготовки. По теме исследования издано семь научных статей, пять из которых⁸ опубликованы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Положения исследования послужили основой для нескольких докладов, представленных на следующих конференциях: VII Всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение: история и современность глазами молодых ученых» (Новосибирск, 2024), Межвузовская

⁸ Три из них написаны в соавторстве с Г.А. Демешко [36; 37; 38].

научно-просветительская студенческая конференция с международным участием «Духовно-нравственная культура: историческая память и национальное самосознание» (Новосибирск, 2026).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение) в отношении п. 16 «История музыки», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка».

Структура работы включает Введение, три Главы с внутренним разграничением на разделы, Заключение, Список литературы, два Приложения.

ГЛАВА 1. СТРУННЫЙ СМЫЧКОВЫЙ КВАРТЕТ: ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ В РУСЛЕ КВАРТЕТНОЙ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

§ 1. Петербургская композиторская школа как идейно-художественный плацдарм творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика

Панорама современного струнного квартета является весьма многоликой. Как и прежде, для большинства исполнителей и композиторов данный жанр остается эталонным, требующим высочайшего уровня мастерства. Не каждый композитор в связи с этим «отваживается» обращаться к нему. Дополнительную сложность для практикующих музыкантов XX века представляют и особая ансамблевая «стерильность» струнного квартета, и его внутренняя устойчивость к резким изменениям. Все это не вполне коррелирует с основными идеями эпохи, связанными с художественным экспериментом и радикальным переосмыслением музыкальных традиций. Тем не менее и в этих условиях струнный квартет не просто выживает. В эстетически значимых квартетных опусах XX века он так или иначе вписывается в новый для себя контекст [115], с одной стороны, обнаруживая известную гибкость, а с другой – не утрачивая жанровых свойств, генетически обусловленных природой одного из самых совершенных видов ансамблевого инструментализма.

Именно эти качества, на наш взгляд, обнаруживает в своем большинстве квартетное творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Разумеется, их квартетами камерно-инструментальное наследие петербургской школы второй половины XX века далеко не исчерпывается. В. Баснером – известным композитором-песенником – написано пять струнных квартетов, которые составляют важную часть его творческого наследия. Восемь инструментальных ансамблей для двух скрипок, альты и виолончели создано Л. Пригожиным, кото-

рый начинает активно писать квартеты после 1980-х годов. Единичным обращением к данному жанру отмечено творчество С. Слонимского⁹. Его «Антифоны» – пример нетривиального прочтения струнного квартета. К данному жанру обращались не только композиторы, постоянно проживающие в Петербурге, но и кто, обучаясь в северной столице, в дальнейшем работал за ее пределами¹⁰.

Творческая атмосфера музыкальной жизни Петербурга в XX веке была насыщенной и динамичной. Между композиторами-квартетистами и их наставниками, маститыми учителями и учениками, между музыкантами, сочинявшими квартетные опусы и исполнявшими их, возникали разнообразные дополняющие, а порой и конкурентные связи. Иногда они носили не только прямой, но перекрестный и достаточно сложный характер, но в целом были взаимобогащающими и продуктивными для каждой из сторон. Большое значение имели имена культовых фигур – композиторов и педагогов, стоявших в основании большого и крайне разветвленного «древа» квартетного искусства Петербурга. Ниже мы попытались схематически изобразить «родословную» петербургской композиторской школы, затронув более ранние ее пласты и фокусируя означенные выше связи вокруг авторов квартетного наследия (см. Схема 1).

Поясним некоторые ее элементы. На одном горизонтальном уровне друг с другом находятся композиторы, приходящиеся друг другу современниками. Направленной стрелкой обозначена связь между музыкантами по типу «учитель–ученик»¹¹. Черными прямоугольниками с белым текстом отмечены те композиторы, которые обучались в Петербурге (Петрограде, Ленинграде), но

⁹ Более подробный список квартетных опусов, принадлежащих композиторам петербургской/ленинградской школы, приводится в Приложении 1.

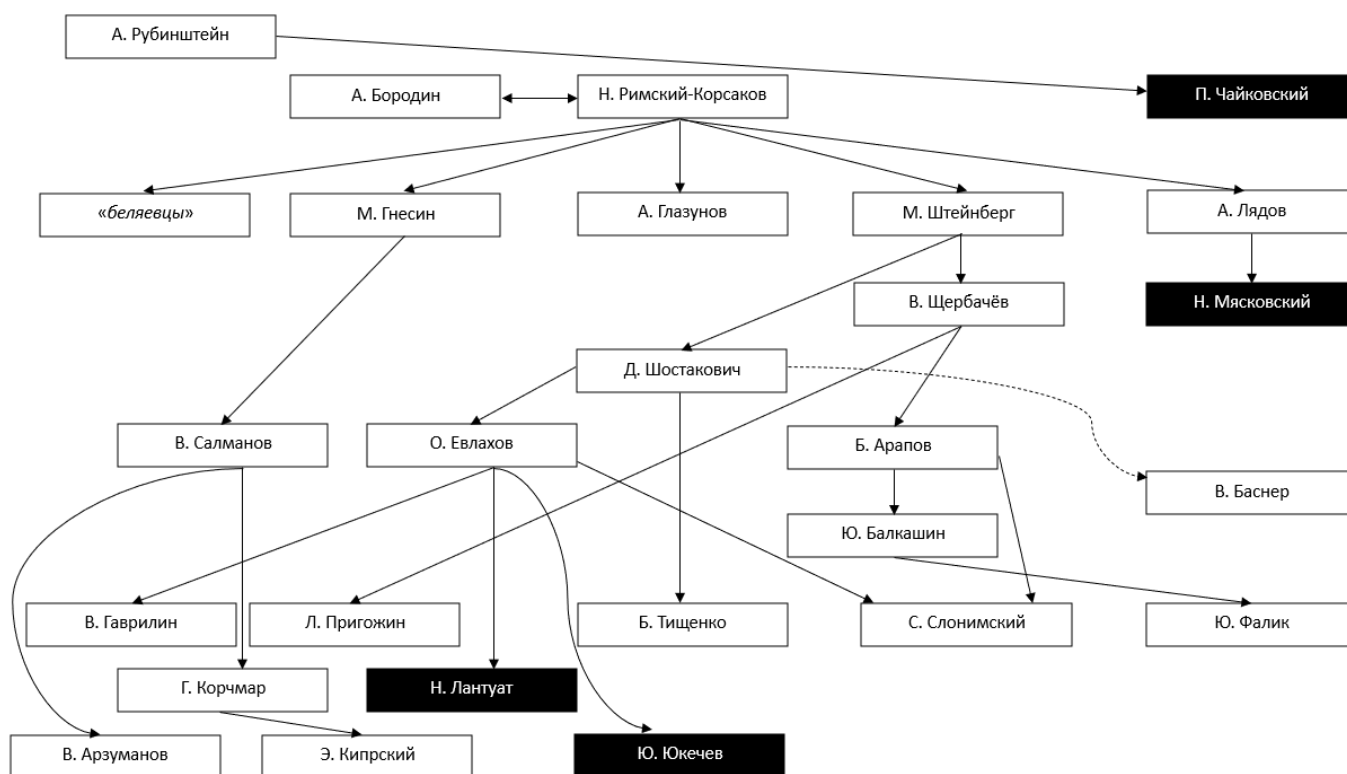
¹⁰ Яркие образцы квартетов, к примеру, создавали Н. Лантуат и Ю. Юкечев, обучившиеся в Ленинграде, но впоследствии переехавшие в Новосибирск.

¹¹ Есть одно исключение. Между именами Н. Римского-Корсакова и А. Бородина стоит разнонаправленная стрелка. Таким образом, мы хотели показать, что эти композиторы взаимно влияли на творчество друг друга, не говоря уже и о том, что ряд крупных произведений последнего по рукописям и черновикам досочинялся в том числе и Н. Римским-Корсаковым.

впоследствии преподавали и творили в других городах. Пунктирная линия, проходящая от Д. Шостаковича к В. Баснеру, обозначает то, что последний не напрямую обучался у великого русского композитора, но был вольнослушателем на его занятиях по причине того, что его не приняли на кафедру композиции и он обучался как скрипач. Наконец, к «беляевцам»¹² относится плеяда композиторов-квартетистов помимо А. Глазунова, квартетное творчество которого несколько выделяется и в определенной степени освещено в отечественной¹³ и, отчасти, зарубежной [148] научной литературе.

Схема 1¹⁴

Петербургская ветвь становления отечественного струнного квартета



¹² Представителями «Беляевского кружка», создававшими струнные квартеты (помимо А. Глазунова), были Н. Соколов (учитель Д. Шостаковича по полифонии), А. Копылов, А. Винклер, Ф. Blumenфельд, В. Малишевский, Н. Черепнин, И. Витоль, В. Золотарев. Специфика их квартетного наследия подробно проанализирована в диссертации А.В. Прокоччук [87].

¹³ Имеется в виду статья Е.В. Грищенко «Струнные квартеты А.К. Глазунова: формирование жанра в творчестве композитора».

¹⁴ Информация о современном поколении петербургских композиторов была почерпнута из трудов С.М. Волкова [22], С.М. Слонимского [104] и О.И. Гладковой [25] и обобщена в нашей статье [135].

Наше обращение именно к струнным квартетам В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика обусловлено целым рядом причин. Прежде всего, для каждого из них струнный квартет – важнейшая, внутренне «выстраданная» область творчества, пронизывающая сквозной линией все без исключения его этапы, а не своеобразная «проба пера» (к которой хотя бы единожды, по словам К.М. Вебера [153], должен обратиться каждый чего-то стоящий композитор).

О том, сколь мощный и ни с чем не сравнимый стимул побудил обратиться к данному жанру Ю. Фалика, петербургский мастер трепетно вспоминает в беседе Е.А. Ручьевской. По его словам, импульсом для раннего обращения к жанру струнного квартета в качестве композитора¹⁵ стало неизгладимое впечатление от исполнения в 1952 году Второго струнного квартета П. Чайковского знаменитым Квартетом имени Большого театра. Ю. Фалик утверждал, что это событие для него как для молодого музыканта явилось «...открытием мира квартетной звучности, открытием музыкальной материи струнного ансамбля» [98, с. 7].

Инструментальное творчество Б. Тищенко, тесно связанное внутренними нитями с Д. Шостаковичем, в ряде случаев наследует (но, разумеется, не повторяет!) заимствованный у великого мастера стилевой прием [137; 138]. Последний точно подмечен и описан В.П. Бобровским и заключается в сходном воплощении Д. Шостаковичем некоего устойчивого «драматургического комплекса» в ряде симфоний и камерных ансамблей. Интерес Б. Тищенко к различным по инструментальному составу жанрам и их внутренней смысловой «группировке» не менее очевиден. Подобное сходство в плане замысла и

¹⁵ Напомним, что Ю. Фалик – не только автор собственных восьми струнных квартетов, но и блестящий исполнитель-виолончелист, активно участвовавший в ансамблевом музицировании. В возрасте 12–13 лет втайне от преподавателей и родителей вместе со своими приятелями организовал струнный квартет, который просуществовал приблизительно полгода. Позднее, в старших классах Одесской средней специальной музыкальной школы-интерната имени П.С. Столярского вплоть до своего выпуска Ю. Фалик участвовал в учебных инструментальных ансамблях, среди которых также был и струнный квартет.

драматургического решения симфонии и квартета, симфонии и концерта акцентируется исследователями понятием «межжанровая цикличность» или другими, близкими ему по значению.

Камерно-инструментальное наследие В. Салманова также демонстрирует его особое творческое пристрастие к ансамблевой музыке, в том числе – к квартетам. Оно включает в себя шесть струнных и один Фортепианный квартеты, не считая студенческой квартетной Сюиты. Подобное пристрастие, по точному наблюдению Л.Н. Раабена, «...свидетельствует о каких-то важных эстетико-художественных принципах. Каких именно? Думается, в данном отношении надо иметь в виду *интерес Салманова к кантиленным качествам струнных и полифоничность его мышления* [курсив наш – К.Х.], что делало для него особенно привлекательными струнный ансамбль и хоры а cappella¹⁶» [91, с. 65].

Вместе с тем для В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика квартет – это не только особое творческое пристрастие. Почти каждый их опус представляет собой уникальное квартетное сочинение, демонстрирующее *инновационную линию в развитии данного жанра*. Несмотря на несходство стилистического почерка всех троих, а также на разнообразие способов и техник обновления, ни один из них не обошел стороной *сферу полифонии*, значительно расширив смысловое и формообразующее поле ее применения. В фокус настоящего исследования попадает относительно новая для этого жанра *остинатная полифония*, сконцентрированная в крупных разделах или отдельных частях квартетов петербургских композиторов. Наконец, каждый из них – самобытный художник, творчество которого прямо или косвенно несет на себе *печать композиторской школы северной столицы*.

Процесс формирования отечественной профессиональной композиторской школы еще на этапе ее становления во второй половине XIX века сопровождался разделением на две параллельно текущие линии. По одну сторону

¹⁶ О параллельном интересе к квартетам и хоровому ансамблю можно говорить и применительно к творчеству Ю. Фалика [117; 120].

находилась московская ветвь, которая в наибольшей степени следовала обще-европейским закономерностям устройства музыкального произведения, ставила их во главу угла и адаптировала к национальным чертам и колориту музыки. По другую сторону располагалась петербургская ветвь, проповедовавшая подлинно национальное искусство, опираясь на отечественные прикладные жанры и фольклор, применяя зарубежные принципы профессиональной работы с музыкой, скорее, как один из инструментов, способствующих реализации творческого замысла. Яркой иллюстрацией такой альтернативы является наследие П. Чайковского и М. Мусоргского.

До сих пор не существует единого мнения, равно как и точного ответа на вопрос о том, где именно проходит реальная граница между музыкой московской и петербургской композиторских школ. Во многом она условна, ибо обе линии представляют широко понимаемую российскую национальную школу. Вместе с тем определенные нюансы, на наш взгляд, имеют здесь место. В исследовательской литературе последняя освещена значительно меньше, в связи чем весьма ценным и одновременно отражающим нашу исследовательскую позицию является следующее высказывание В.Н. Холоповой, пусть и примененное непосредственно к Б. Тищенко, но вполне соответствующее корневым основам петербургской школы в целом: «То, что Тищенко как композитор сложился в Ленинграде, наложило на его творчество особый отпечаток. Дело в том, что Петербург по своим художественным традициям – более локально-русский город, чем весьма интернациональная Москва. Именно там действовала знаменитая «Могучая кучка», декларировавшая самобытный путь России в музыке. Их эстетика взрастила русскую основу таланта Стравинского. Именно “русским пяти” было присуще изначальное сочетание глубинно-национального с крайне новым в музыкальном языке. Такого рода русскость составила один из элементов и в стиле Тищенко»¹⁷ [128, с. 56].

¹⁷ Как отмечают исследователи [113], природа монологических фрагментов в струнных квартетах Б. Тищенко, наделенных высочайшим уровнем персонификации, восходит к русской народной протяжной песне.

В этом высказывании В.Н. Холоповой очень точно, на наш взгляд, высвечены две фундаментальные составляющие петербургской композиторской школы – «глубинно-национальная»¹⁸ и новаторская. Очевидно, что данные свойства не были изначально синхронны квартету в силу его европейского происхождения и «элитарной» природы данного жанра¹⁹. Соответственно история его вхождения в российский музыкальный обиход, как и судьба квартета в контексте становления композиторской школы Петербурга, не была достаточно ровной и гладкой. Этот процесс включал в себя периоды обретений и потерь, подъемов и спадов, стагнаций и ярких обновлений.

Медленно, но верно прорастали в пространство квартетного инструментализма свойства, базовые для петербургской школы и точно обозначенные В.Н. Холоповой выше²⁰. Так, глубинно-национальное начало постепенно трансформируется в формы интонирования, более открыто сообщающиеся с «внешним» миром²¹. Среди них – модели, производные от фольклорных (песенная лирика, имитация наигрышей, попевочная, диатоническая структура тематизма), городских (танцевальные ритмы, звуки фанфар, эстрадные штампы) и культовых (псалмодия, григорианский и протестантский хорал) жанров²². Эпизодически включаются цитаты из фонда профессиональной музыки прошлого (например, цитата фрагментов из Квартета Ф. Шуберта

¹⁸ Первым исконно русским квартетом (в основе которого лежит песенный тематизм национального фольклора) можно считать Струнный квартет «Волга» Н.Я. Афанасьева.

¹⁹ Достаточно упомянуть, как непросто в свое время fuga входила в лоно профессионального творчества русских композиторов. Вспомним и М. Глинку, мечтавшего «связать узами законного брака» русскую народную полифонию и фугу.

²⁰ Развивая данную мысль в полседующих двух абзацах, мы полностью солидаризируем мнению В.Н. Холоповой.

²¹ Следует упомянуть закономерный исторический процесс, связанный со становлением отечественного квартета. На раннем этапе в России происходила адаптация европейской модели данного жанра с сопутствующими ему сонатно-симфонической моделью и статусом камерной симфонии или ее творческой лаборатории. Как и в любой национальной композиторской школе, с течением времени неизбежно встает вопрос об обретении индивидуального облика того или иного привнесенного жанра. Так случилось и со струнным квартетом, в который постепенно проникают черты тематизма русского песенного фольклора, ввиду чего получает импульс тенденция национализации струнного квартета.

²² Ярким примером может служить, в частности, включение П. Чайковским во II часть своего Первого квартета народную песню «Сидел Ваня на диване» (напомним, что

«Смерть и девушка» в финале Седьмого квартета Ю. Фалика), наконец, – целые стилевые и жанровые модели этой музыки²³.

Вторая корневая составляющая петербургской композиторской школы – новаторство – ярчайшим образом проявилось уже в эстетике «русских пяти». Наряду с прочим она коснулась системы ритмической организации, практикуемой кучкистами, и прежде всего – М. Мусоргским. Это переменность метров, культивирование тактов с большим количеством безударных долей, несовпадение метрических и мотивных акцентов. Сюда же можно отнести и так называемую славянскую группу квартетов²⁴ А. Глазунова, в которых на первый план с точки зрения семантики и структуры выходит стилизация русских народных инструментальных наигрышей. Все это стало своеобразным импульсом творчества И. Стравинского, впервые «раскрепостившего» ритм в музыке XX века. Не случайно об этой связи упоминает и В.Н. Холопова в своем высказывании об основах композиторской школы северной столицы России.

Для нас фигура И. Стравинского, наряду с Д. Шостаковичем, становится основополагающей в плане определения инновационных техник, применяемых в квартетном творчестве В. Салмановым, Б. Тищенко, и особенно Ю. Фаликом. Оба этих композитора *могут быть рассмотрены в одной ценностной плоскости с точки зрения новаторских импульсов*, определивших переломный этап в развитии квартетного жанра и актуальных для творчества всех троих мастеров.

хотя этот Квартет и был написан Чайковским уже в бытность его в Москве, но он несомненно явился отголоском периода его обучения и проживания в 1860-е годы в Петербурге). Еще один уникальный пример – использование В. Баснером собственной песни на слова М. Матусовского «С чего начинается Родина?» в своем Пятом квартете.

²³ Так, помимо самостоятельных пассакальных частей, Д. Шостакович связывал образный строй некоторых фрагментов в своих квартетах с этими старинными бассо-остинатными моделями. Общеизвестно, к примеру, что во время репетиционной работы музыкантов над I частью Четырнадцатого квартета композитор называл «чаконой» небольшой сольный эпизод альты.

²⁴ Имеются в виду Первый, Второй, Третий, Седьмой квартеты, а также Сюита и Нюветты для двух скрипок, альты и виолончели.

Отдельно обговорим некий любопытный, но принципиально важный для нас хронологический факт. Так, с одной стороны, время рождения И. Стравинского (1882) и Д. Шостаковича (1906) разнятся фактически в целое поколение. Тем не менее их вклад в обновление всей системы музыкального мышления XX века вполне сопоставим, хотя в содержательном отношении он абсолютно разный. С другой стороны, даты жизни Д. Шостаковича (1906–1975) и В. Салманова (1912–1978) почти совпадают, однако первый из них, скорее предшественник второго и «классик» в стилистике квартетного письма, в то время как техническое решение квартетной полифонии В. Салмановым прочитывается как хронологически более позднее²⁵. А теперь обратимся чуть подробнее к важнейшим вехам в истории формирования петербургской композиторской школы.

Петербургская ветвь в истории струнного квартета на сегодняшний день может быть условно разделена на три хронологических этапа. Каждый из них связан с определенными изменениями в трактовке жанра, а также с обогащением приемов полифонической организации ансамблевой фактуры.

В качестве плацдарма для отечественного квартета в целом и, в частности, его петербургской ветви, выступает наследие А. Рубинштейна²⁶. Квартетное творчество директора первой в России консерватории²⁷ и блистательного

²⁵ Феномен несовпадения в хронологии появления отдельных произведений и культивируемых в данный период времени тенденций в области музыкального творчества (в нашем случае – квартетного письма) в свое время был подмечен и остроумно описан Т. Чередниченко [140, с.15]. Автор парирует саркастическому высказыванию Ф. Гершковича «Родион Щедрин – это Кабалевский XX века», в котором сквозит достаточно жесткая, скрыто негативная оценка его «запаздывающих» во времени музыкальных опусов. Чередниченко указывает на невозможность причислять к категории «мусора современности» наследие Рахманинова или Сибелиуса и тем самым бессознательно относить «время жизни этих композиторов в архивное прошлое». Хронологический «диссонанс», резюмирует свою мысль автор, не всегда справедлив и не касается художественно-эстетических достоинств находящихся в его орбите явлений.

²⁶ Ранние квартетные опыты М. Глинки и А. Алябьева носили, скорее, случайный характер. Последний, подобно западноевропейским мастерам, пробовал заменять одну из скрипок флейтой (такие квартеты фигурируют в трудах как «Блестящие квартеты»). Подробнее об этом см. [30].

²⁷ Примечательно, что А. Рубинштейн был учителем П. Чайковского, который в жанре струнного квартета ориентировался преимущественно именно на него [75].

пианиста-виртуоза вполне можно считать *пра*-вехой. До него в отечественной музыкальной практике первой половины XIX века встречаются только единичные произведения для двух скрипок, альты и виолончели. Именно А. Рубинштейн впервые продемонстрировал на разных этапах творчества пример систематической работы со струнным квартетом сугубо по западноевропейской модели.

Первый этап становления петербургского струнного квартета приходится на последнюю треть XIX века и связан с адаптацией жанра на национальной почве. Данный процесс проходил неравномерно и был связан с деятельностью представителей двух ведущих и вместе с тем разнородных по художественно-эстетическим установкам творческих объединений того времени: «Могучей кучки» и «Беляевского кружка».

Композиторы так называемой «русской пятерки» неохотно обращались к жанру струнного квартета. Одной из причин этого, вероятно, являлось то, что данный жанр западноевропейской музыки не отвечал их задачам, связанным с идеей подлинного национального искусства. Тем не менее, двое «кучкистов» все же не просто создали струнные квартеты, но и внесли свою лепту в формирование его национального облика. Первым из них был А. Бородин²⁸. Помимо статуса основоположника национальной эпической оперы и симфонизма, этот композитор в значительной степени является и родоначальником камерно-инструментального ансамбля в России. В этом отношении весьма примечателен его Второй квартет, в котором особое внимание отводится виолончели²⁹. Она становится равной примамиусу (партия первой скрипки) с точки зрения мелодической функции квартетного ансамбля³⁰. Таким образом,

²⁸ Два квартетных опуса А. Бородина, которого нередко наделяют статусом родоначальника профессионального квартетного композиторского искусства в России, демонстрируют тенденцию отхода от трактовки жанра как «творческой лаборатории» симфонии.

²⁹ Примечательно, что и сам А. Бородин был маститым виолончелистом, игравшим в камерно-инструментальных ансамблях на музыкальных вечерах.

³⁰ В эпоху классицизма и романтизма струнный квартет нередко выступает в статусе творческой лаборатории для написания симфонии. Кроме того, доминирование в то время гомофонного склада над полифоническим также сказалось и на жанре струнного квартета. В связи с этим при анализе классицистских и романтических сочинений достаточно часто

А. Бородин намечает идею реальной персонификации инструментов струнного квартета, которая на время доминирования гомофонно-гармонического склада в музыкальной практике в определенном смысле была размыта.

Другой немаловажной фигурой является Н. Римский-Корсаков. Несмотря на то, что этот великий русский композитор, как и А. Рубинштейн, в целом следовал западноевропейской модели струнного квартета, его творчество является ключевым звеном первого этапа становления петербургского квартета. В качестве автора самостоятельных и коллективных камерно-инструментальных ансамблей Н. Римский-Корсаков локально вводит в свои сочинения мелодику национального фольклора, что крайне важно для адаптации национального начала в контексте жанра. А результатом его преподавательской деятельности является воспитание целой плеяды композиторов, среди которых многие создавали струнные квартеты.

Примечательно, что подавляющее большинство петербургских композиторов-квартетистов, являющихся воспитанниками Н. Римского-Корсакова, были активными участниками другого творческого объединения северной столицы России – «Беляевского кружка». Композиторы сочиняли и тут же исполняли в камерной обстановке свои произведения. Это определило тяготение к более медленным темпам и общую лирическую, даже в некотором смысле интимную направленность квартетов «беляевцев» [87]. Среди них особое положение занимает А. Глазунов, синтезировавший в своем позднем квартетном творчестве идеи и композиторские приемы двух ведущих творческих объединений Петербурга того времени. С одной стороны, своим заключительным Седьмым квартетом автор демонстрирует пример классического лирико-драматического решения концепции цикла, в чем прослеживается влияние А. Рубинштейна и П. Чайковского. С другой, – находит возможность внедрения

встречаются примеры фактурной организации, где примариус ведет мелодическую линию, виолончель выполняет роль функционального баса, а альт и вторая скрипка – либо проводят гармонические фигурации, либо подключаются к одной из крайних тесситурных линий. Иными словами, паритетность инструменталистов струнного квартета на классическом этапе его существования по большей части отошла на второй план.

национального фольклора в квартетный жанр путем создания на его основе отдельных пьес с последующим соединением в цикл сюитного типа.

В первой трети XX века для струнного квартета наступает период стагнации. И если в Москве после С.И. Танеева относительно скоро возникает фигура Н. Мясковского³¹ и формально столичная ветвь жанра приостанавливает развитие на сравнительно небольшой промежуток времени [43], то петербургская линия буквально обрывается на данный период. Преодоление образовавшегося кризиса³² жанра в северной столице России будет напрямую связано с камерно-инструментальным наследием Д. Шостаковича³³, творчество которого, по справедливому замечанию Г.В. Григорьевой [27], стало не только этапом возрождения, но и «стилевым ориентиром» для большинства композиторов, как живших с великим мастером в одно время, так и творивших позже.

В пятнадцати струнных квартетах Д. Шостаковича наблюдается постепенная трансформация циклической модели. Если в первых³⁴ сочинениях композитором применена типовая 4-частная композиция, то уже в Четвертом квартете, считающимся поворотным [19], масштабный и смысловой вес переносятся на финал³⁵, в то время как первая часть, вместо типовой завязки конфликтной драматургии, выполняет функцию вступления. Тем самым уже здесь композитор переосмысливает сонатно-симфоническую модель, лежащую в основе традиционного квартета.

В дальнейшем Д. Шостакович стремится к единству цикла, преодолевая дискретность путем создания слитно-циклических или одночастных (Тринадцатый квартет) композиций, нивелированием временного промежутка между

³¹ Специфика строения циклической композиции квартетов Н. Мясковского рассмотрена в статье Л.В. Попеляш [86].

³² По определению Л.Н. Раабена после А. Глазунова и С. Танеева в музыкальной практике отечественного струнного квартета наступает период длительного застоя [94].

³³ Пожалуй, это единственный петербургский композитор, чье квартетное творчество получило разностороннее исследование.

³⁴ Мы намеренно избегаем слова «ранних», поскольку Д. Шостакович впервые обращается к жанру струнного квартета будучи зрелым мастером.

³⁵ Примерно в то же время аналогичная трактовка цикла, базирующегося на сонатно-симфонической модели, возникает и в Тринадцатом квартете Н. Мясковского.

следованием частей приемом *attacca*, а также отказом от векторной драматургии в пользу концентрической [21]. Немаловажной для этого отечественного композитора является и трактовка квартетного ансамбля. Д. Шостакович наделяет абсолютно каждый инструмент высокой степенью персонификации³⁶, вследствие чего возникают масштабные построения, где одному из исполнителей отводится внушительный сольный фрагмент. Кроме того, композитор часто прибегает к новым композиционным техникам (додекафония), равно как и возрождает старинные в преобразованном виде. Ярчайшим примером последнего являются басса остинатные вариации, встречающиеся в его Третьем и Шестом квартетах³⁷.

По существу, отмеченные выше сочинения являются демонстрацией двух подходов к встраиванию Пассакальи в квартетный жанр, который будет подхвачен и индивидуально претворен прямыми и косвенными последователями Д. Шостаковича: Б. Тищенко, В. Салмановым и Ю. Фаликом³⁸. Басса остинатные вариации Шестого квартета являются примером отстраненно-лирической Пассакальи, в то время как аналогичная по темпу часть из Третьего квартета – прямой участник конфликтной драматургии.

Таким образом, второй этап становления петербургского струнного квартета связан с постепенной трансформацией и переосмыслением этого жанра. Основные изменения и находки сконцентрированы вокруг зрелого периода

³⁶ К ярчайшим примерам явной персонификации той или иной инструментальной партии в квартетном наследии Д. Шостаковича относятся мемориальные квартеты позднего творчества. Через исполнителя композитор выражал пиетет мастерам квартетного коллектива имени Л. Бетховена, для которого великий русский композитор написал шесть сочинений. Как пример, Одиннадцатый квартет, трагическим поводом к сочинению которого послужила кончина В.П. Ширина (вторая скрипка), Тринадцатый квартет – приношение В.В. Борисовскому, являвшегося альтистом коллектива, наконец, Четырнадцатый квартет памяти С.П. Ширина (виолончель). Соответственно, в каждом из названных квартетов есть монологические фрагменты, отражающие феномен поминовения.

³⁷ Подробнее о специфике басса остинато в рамках струнного квартета, а также об истории вхождения остинатных форм в жанры сонатно-циклического генеза говорится в следующей главе настоящего диссертационного исследования.

³⁸ Их анализу посвящен первый раздел III главы.

квартетного творчества Д. Шостаковича. На базе этих обретений можно сделать вывод о том, что жанр получает несколько векторов развития, которые будут подхвачены его современниками и учениками:

первый из них – стремление к единству цикла путем преодоления дискретности сонатно-симфонической модели или же полного отказа от нее в пользу вариационно-вариантных, в том числе полифонических в своей основе принципов формообразования;

второй вектор – усиление драматургической значимости медленных частей цикла, а также «замедление» первой части;

третий вектор – использование как новаторских, так и старинных композиционных техник письма. Ярчайшим примером этого являются додекафония и приемы остиной полифонии, органично включаемые Шостаковичем в квартетное пространство;

четвертый вектор касается высочайшего уровня персонификации инструментальных партий камерного ансамбля. Эта тенденция реализуется Шостаковичем двояко: либо подчеркнутым фактурно-смысловым педалированием каждой из них, либо тембровым доминированием отдельных партий (внедрение соло и дуэтов, в том числе и абсолютных) в рамках струнного квартета;

пятый вектор – включение скрытой или явной программы в жанр, которому, как одному из представителей «чистой музыки» (термин О.В. Соколова), она является чуждой по генезису.

Присутствие одной или нескольких обозначенных выше тенденций является важным маркером и следующего, третьего (вторая половина XX–начало XXI веков) этапа становления петербургского квартета. Помимо того, что в него входит позднее творчество самого Д. Шостаковича, весьма ярко в области камерно-инструментального ансамбля проявили себя и другие представители петербургской композиторской школы. Особое место в становлении современ-

ного квартета, относящегося к данной локально-национальной ветви, занимают сочинения В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика, на квартетном наследии которых следует остановиться отдельно.

Камерно-инструментальные ансамбли всех трех композиторов при известной степени индивидуальности каждого несут на себе некую общую печать петербургской композиторской школы. В их произведениях обнаруживаются и «отголоски» ритмических новаций, восходящих к Мусоргскому и Стравинскому, и мелодика, в которой угадываются интонации национального фольклора и песенно-вокальной лирики, и общее стремление к разворачиванию формы, отличное от европейских нормативов. Обратимся чуть подробнее к квартетному творчеству каждого из представителей петербургской композиторской школы.

Сфера камерно-инструментального наследия В. Салманова охватывает все периоды его творческой деятельности. Весьма примечательно, что композитор в начале своего творческого пути крайне негативно относился к додекафонии, считая ее техникой, далекой от истинного искусства. Тем не менее, в начале 1970-х годов петербургский мастер на достаточно продолжительное время прервал творческую деятельность и стал методично осваивать ранее чуждый ему способ организации музыкального материала. Результатом кропотливой работы стали три (с Третьего по Пятый) полностью серийных квартета, а также Шестой квартет, в котором композитором осуществляется попытка синтеза додекафонии и тонально-функциональной гармонии.

Сравнительно ранний Первый, а также созданный в зрелый период Второй квартет В. Салманова, не лишены важных открытий. Композитор обращается к данному жанру будучи уже вполне «подкованным» мастером. Первый квартет был написан им в 1945 году, по возвращении с фронта. Вполне естественно, что в нем угадываются черты скрытой программности, через рефлексию автора – как живого участника Великой Отечественной войны – отсылающие слушателя к этим трагическим событиям.

Второй квартет В. Салманова (1958) появится спустя тринадцать лет после создания предыдущего. Здесь композитор реализует идею единства цикла. Помимо того, что части Квартета по авторскому указанию должны идти без перерыва, здесь обнаруживается и сквозная тема, изначально являющаяся рефреном первой части.

Склонность композитора к контрастной драматургии³⁹, равно как и к круговым формам, проявляется и в серийный период творчества, который включает в себя квартеты с Третьего по Пятый (1961, 1963 и 1968 соответственно). Важно при этом уточнить, что композитор работает, скорее, в так называемой «свободной 12-тоновости»⁴⁰, которая отвечает художественно-эстетическим требованиям В. Салманова, ибо не вступает в противоречие с его удивительным мелодическим дарованием. Основанием для этого служит тот факт, что вокальные и даже песенные мотивы буквально пронизывают все серийные квартеты В. Салманова.

Следует подчеркнуть, что упомянутый ранее синтез додекафонии и тонально-функциональной гармонии в Шестом квартете (1971) в определенной степени подготавливается тремя предшествующими квартетами. Дело в том, что в рамках свободной 12-тоновости В. Салманов зачастую избирает какой-либо тон в качестве центрального. Тематическая разность тем главной и побочной партий в первых частях в таком случае обеспечивается инвертированием звукового состава последней, а тематическое единство разных частей возникает ввиду наличия единого иницирующего интервала или мотива. Третий квартет композитора и вовсе завершается трезвучием. Все это подталкивает к выводу о том, что композиторское мышление В. Салманова сохраняет

³⁹ Дуальность сонатного *allegro* также переосмысливается В. Салмановым путем снижения уровня конфликтности и трактовки ее как двух контрастирующих друг другу образных сфер или эмоциональных состояний.

⁴⁰ Данное понятие употребляется в том значении, которое придают ему Ю.Н. Холопов и В.С. Ценова, предпринимая попытку систематизировать область 12-тоновой и серийной музыки [118, с. 315] Подробнее об этом – в III главе настоящего исследования.

традиционные основы даже в случае применения инновационных техник, адаптируя их под индивидуальный стиль письма.

Одной из основополагающих черт музыкального языка композитора является высокий уровень его интонационно-содержательной насыщенности. Особое внимание В. Салманов уделяет сценарию интонационного процесса в Четвертом квартете, III часть которого становится его своеобразным пиком⁴¹. В свою очередь, Пятый квартет петербургского мастера – примечательный пример персонификации инструментальных партий. Стремление к преодолению циклических цезур и сквозному интонационно-тематическому развитию в ряде опусов свидетельствуют о «дегомифонизации» композиционного процесса и усилении полифонического начала. Все это позволяет говорить о том, что В. Салманов в своем квартетном творчестве продолжает те стратегические направления в развитии жанра, которые были намечены Д. Шостаковичем, но при этом находит собственные варианты их технико-стилистического решения.

В отличие от своего старшего коллеги, Б. Тищенко обращается к квартетному жанру уже с первых шагов своего композиторского творчества. Одним из самых ранних сочинений является его Первый струнный квартет (1957) – произведение, которое было отмечено современниками и получило весьма позитивную оценку [139]. Путь Б. Тищенко как композитора-квартетиста был многоплановым. Облик его квартетов постоянно обновлялся, но неизменной оставалась драматургическая составляющая. Она, по словам В.Н. Холоповой, выражалась в большинстве его крупных произведений посредством прохождения в сочинении нескольких драматургических стадий: «первой – <...> вызревание в органически растущей однородности внутреннего контраста, второй – достижение кризисной кульминационной точки нагромождением, или, наоборот, распадом материала, третьей – отчуждение этого материала, сопоставление его с чем-то совсем далеким и непредсказуемым, четвертый – переоценка

⁴¹ III часть Четвертого квартета является одним из объектов настоящего исследования, анализу которого посвящен соответствующий раздел III главы.

ценностей, переход в другое измерение – от мира объективных событий в мир чисто нравственных представлений» (цит. по [8, с. 102]).

Вышесказанное, на первый взгляд, противоречиво как минимум потому, что струнный квартет является камерным жанром, а речь в суждении В.Н. Холоповой идет о крупных сочинениях. На самом деле, ошибки здесь нет, поскольку Б. Тищенко никогда не мыслил свои квартетные ансамбли как замкнутые на себе произведения «чистой» музыки. Напротив, каждый его струнный квартет – глубоко философское и масштабное произведение с заложенной идеей преодоления внутреннего конфликта [138].

Выступая в квартетном творчестве прямым продолжателем идей Д. Шостаковича, Б. Тищенко находит индивидуальные способы их претворения. Любопытный опыт композиционного решения демонстрирует, в частности. Третий квартет Б. Тищенко (1970), посвященный Г. Уствольской. Он имеет 4-частную структуру с медленными частями по краям, а инновационная находка автора заключается в построении начальных разделов композиции, в рамках которых из одинарного звука или унисона прорастают все более плотные созвучия с последующим возвращением к исходному тону.

Помимо симфонизации жанра, ярчайшим примером которой является Второй квартет (1959), композитор, так же, как и В. Салманов, апробирует свободную 12-тоновость. Начало и середина квартетного пути Б. Тищенко и В. Салманова в некотором смысле сопоставимы с влиянием «додекафонии» Д. Шостаковича⁴², однако итогом для первого становится приход к *неоклассическому* пониманию жанра (так, два заключительных струнных квартета композитора в плане тональной и фактурной организации воспринимаются как аллюзия на музыку Ф. Шуберта). Надо сказать, что в целом композитор достаточно чутко улавливает тенденции своего времени. Так, ближе к концу века радикальные, авангардные течения уступают место более лояльным, охран-

⁴² Третий (1970) и Четвертый (1980) квартеты Б. Тищенко написаны в технике свободной додекафонии.

тельным тенденциям. В унисон с этим возникает явление «тихого стиля», олицетворением которого, как известно, является музыка В. Сильвестрова, а в квартетной практике – Пятый квартет Б. Тищенко (1984).

Несмотря на все разнообразие подобных трактовок, они не лишают квартетный стиль композитора внутреннего единства. Проявляется это, прежде всего, в стратегической установке Б. Тищенко на *конфликтный тип драматургии*. Идея борьбы в камерно-инструментальных опусах для него была и остается основополагающей. При этом главным средством развития и усиления конфликтности в его квартетах являются темброво-сонорные приемы в рамках хроматической тональности или додекафонии.

Тематизм композитора стилистически индивидуален и в нем нередко просматриваются черты русского фольклора в виде инструментальных наигрышей или попевок. Подобный «попевочный» тематизм становится стимулом для вариантно-вариационного развертывания, что также характеризует его принадлежность к коренным основам петербургской композиторской школы. Крайне важной чертой квартетного письма Б. Тищенко является универсальная трактовка инструментального ансамбля. Каждый из его участников может выполнять самые разнообразные функции, будь то монолог-речитатив, гармоническая фигурация, ведущая или противостоящая мелодия. Наконец, следует отметить, что Б. Тищенко, являясь продолжателем некоторых традиций, сформировавшихся в творчестве Д. Шостаковича, значительно переосмыслил традиционные формы, техники композиции и трактовку квартетного ансамбля, но не применял и не изобретал чего-либо существенно нового. Напротив, он оригинально обновлял уже существующие способы организации и изложения музыкального материала. Ярчайшим примером данного подхода служит Шестой квартет композитора, созданный им в 2008 году.

При сравнении произведений квартетного наследия В. Салманова и Б. Тищенко обнаруживается много сходных черт, сосуществующих с индивидуальными различиями. Более полная картина квартетного творчества петер-

бургской композиторской школы на обозначенном в исследовании этапе формируется при добавлении к вышеназванным мастерам еще одной фигуры – Ю. Фалика⁴³.

Квартетная линия творчества в наследии Ю. Фалика охватывает, практически, всю вторую половину XX столетия. Первый струнный квартет, созданный им еще в юношестве (1954), стал отправной точкой его композиторской деятельности, а последний – Восьмой – был создан им в 2001 году в возрасте 65 лет. Импульсом для раннего обращения Ю. Фалика к данному жанру, как мы уже упоминали, стало его восторженное впечатление от исполнения в 1952 году Второго струнного квартета П. Чайковского. В дальнейшем данная камерно-инструментальная сфера становится одной из ведущих на протяжении всей его творческой деятельности⁴⁴.

Историко-музыкальный контекст, в котором формировался его квартетный стиль, чрезвычайно разнороден: от прямого влияния Н. Мясковского в раннем квартетном опусе и многоплановых нитей, связывающих его зрелое творчество с Д. Шостаковичем (с которым он непосредственно общался) – до косвенного воздействия инструментальной стилистики художников-новаторов XX века – И. Стравинского, Б. Бартока, В. Лютославского и др. Не менее важно и то, что Ю. Фалик был блистательным виолончелистом, что не могло не отразиться на его квартетном письме. Действительно, по свидетельству самого композитора, в юношестве вместе с его друзьями и будущими коллегами им было переиграно множество струнных квартетов. Это позволило ему впоследствии, уже в собственных квартетных опусах сосредоточить особое внимание на приемах, моделирующих разнообразные грани взаимодействия участников ансамбля между собой, и тем самым высветить важнейшую коммуникативную составляющую квартета – *внутримузыкальную*.

⁴³ Попытка емко охарактеризовать квартетное творчество Ю. Фалика в контексте современного квартетного инструментализма нами была осуществлена в рамках доклада, текст которого был опубликован в этом сборнике [134].

⁴⁴ Тем удивительнее тот факт, что многие исследователи обходят стороной квартетное творчество Ю. Фалика.

Восемь сочинений композитора для двух скрипок, альты и виолончели, рассредоточены в его творчестве неравномерно. Все они различны с точки зрения композиционной организации целого⁴⁵, но содержат в себе схожие принципы стилистического письма. Несмотря на многоплановый образный мир квартетов Ю. Фалика, их объединяет стремление художника запечатлеть различные перипетии духовной жизни человека. «Метафизик огромного лирического дарования, исследующий пространство души и находящий его бесконечным, – отмечает Л. Севостьянова, – Ю. Фалик превращает квартеты в проводники, направляющие к ответам на вечные вопросы» [цит. по 121, с. 149].

В подобном симбиозе философских аспектов содержания и лирической призмы его раскрытия, концептуального опыта классического квартета и мастерского овладения его ансамблевой природой, – можно прочесть следование широко понимаемой шостаковической традиции. Но такая связь существует также на уровне изложения и развития самого музыкального материала, доминирующим принципом которого становится *вариантность*⁴⁶. Она буквально пронизывает каждый квартетный опус Ю. Фалика, в связи с чем важность конструктивной роли начальной темы произведения ощутимо возрастает. В драматургическом сценарии квартетов композитора главенствующим средством достижения кульминации являются темброво-сонорные приемы, связанные с уплотнением фактуры и доведением громкостной динамики до *ffff*.

В трактовке камерного ансамбля Ю. Фалик также не одинок. В некотором смысле он солидарен с В. Салмановым⁴⁷ в своем отношении к квартету

⁴⁵ Среди них: одночастные (Второй и Третий); двухчастные (Шестой и Восьмой); трехчастные (Первый, Четвертый и Пятый) и четырехчастный (Седьмой). Все они (кроме Первого, юношеского) посвящены какому-либо музыканту или квартетному коллективу.

⁴⁶ Феномен вариантности в рамках квартетного жанра на примере камерно-инструментального творчества Б. Бартока рассмотрен Б.М. Бергинер [14]. Более общее освещение его квартетного наследия было осуществлено Э.В. Денисовым [41].

⁴⁷ Любопытно, что когда-то более маститый на тот момент В. Салманов однажды сказал Ю. Фалику, что тот никогда не сможет написать ничего стоящего для хорового коллектива. Это глубоко задело последнего, в результате чего композитор временно перестает сочинять музыку и на протяжении нескольких лет изучает хоровые партитуры. Итогом такого «затворничества» стало то, что в современных реалиях Ю. Фалик известен, прежде всего, как хоровой композитор.

как лирическому, глубоко интимному жанру. Не чужда композитору и обусловленная художественным замыслом персонификация инструментальных партий, которая находит яркое воплощение в его квартетах, что также восходит к стилистике Д. Шостаковича. Достаточно упомянуть исключительное соло-речитатив альта из Второго квартета Ю. Фалика (1965) или последовательность монологов виолончели (*Tempo rubato, molto espressivo a patetico*) и альта (*molto espressivo declamando*), а затем, и проникновеннейший диалог двух скрипок (*dolcissimo pietoso*) из Третьего квартета (1974). Все это указывает на лирическое понимание «камерности» как сущностного свойства квартетного жанра петербургским мастером. Если же говорить о гармоническом языке Ю. Фалика, то композитор достаточно быстро отходит от классико-романтической тональности и избирает определенный тон в качестве главного централизующего элемента своей звуковысотной системы, наподобие «тона-полюса» у И. Стравинского. Но с И. Стравинским Ю. Фалика роднит и нечто большее: импульсивность и «неуспокоенность» ритмики в его квартетных партитурах. Это сходство простирается от эпизодов с напряженной фактурной полиритмией голосов – до пространных разделов остинатной полифонии на метроритмической основе.

Нельзя не отметить и пристрастие Ю. Фалика к хоровой музыке, влияние которой просматривается в квартетах петербургского мастера и является неотъемлемой частью его камерно-инструментального наследия. Обращение к коллективной форме вокального музицирования, как отмечалось ранее, сопровождалось длительной подготовкой на зрелом этапе его творчества. Уподобление струнного смычкового ансамбля певческому нашло отражение как в персонификации инструментальных партий посредством введения сольных и даже монологических фрагментов, так и в обращении к древнерусскому певческому искусству.

Сам Ю. Фалик неоднократно отмечал в своей монографии и предписаниях к партитурам квартетных сочинений особенность, заключавшуюся во внедрении фрагментов, близких по интонации древнерусскому знаменному

распеву [120], встречающуюся в Третьем (1974) и Восьмом (2001) квартетах. Феномен «русскости» в квартетных опусах Ю. Фалика воплощен композитором и через косвенное обращение к русскому фольклору. Так, в двух *Postludio* Седьмого квартета автор в качестве ведущей конструктивной интонации использует нисходящие секунды и малую терцию, что, согласно его замыслу, имеет прямую связь с лирическими жанрами колыбельной и плача. Ю. Фалик, согласно одной из монографий [98, с. 100], высказывал мнение относительно взаимосвязи квартетного и хорового письма в своем творчестве, признавая взаимозаменяемость коллективных форм инструментальной и вокальной фактуры аспектом их потенциального сближения. Кроме того, композитор зачастую работал над квартетными и хоровыми сочинениями параллельно.

Непрерывная и активная включенность Ю. Фалика в полувековой контекст квартетного инструментализма сопровождалась разнообразием его стилизованных и творческих контактов. Отсюда – удивительное сочетание в рамках квартетного творчества композитора охранительных способов организации квартетного пространства с оригинальностью их применения. Впитав определенные стилиевые маркеры, он сформировал свое неповторимое квартетное письмо, зная струнный квартет «снаружи» и «изнутри». Однако, несмотря на внушительное количество находок и интересных решений, которыми отмечено камерно-инструментальное наследие Ю. Фалика (равно как В. Салманова и Б. Тищенко), оно лишено каких-либо авангардистских крайностей. Все это позволяет отнести квартетное творчество троих петербургских мастеров к *инновационному направлению* в рамках современной практики данного жанра. Направлению, позволившему каждому из них, во-первых, пронести «дух» петербургской композиторской школы, высветив собственную индивидуальность, а, во-вторых, раскрыть новые возможности струнного квартета, но при этом сохранить фундаментальные свойства данного жанра как вида ансамблевого музицирования.

Но, пожалуй, куда важнее локальных достижений В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика становится, на наш взгляд, нечто большее, что за ними

просматривается: *композиторами XX века как бы заново осознается самодостаточность струнного квартета*, который перестает быть «камерной симфонией» (или творческой лабораторией для создания симфонических произведений), а тем более – рутинной практикой для совершенствования исполнительства мастерства. Результатом такого осознания становится «реабилитация» особой коммуникативной функции струнного квартета, где взаимодействие музицирующих инструменталистов воспринимается как некое интимное действие, «невольным» свидетелем которого становится слушатель. При таком осмыслении квартета окончательно высветляется и «поэтика жанра», которая, по справедливому замечанию Г.А. Моисеева, оказывается неразрывно «...связана с топосом “музыкальной беседы”, в которой принимают участие “четыре умные персоны”...» [76, с. 11].

Преодолевая «догмы», наложенные на него сонатно-симфонической моделью, с одной стороны, и отвечая на плюралистические веяния времени, с другой, струнный квартет в ряде случаев как бы заново трансформируется в подлинно паритетный во всех отношениях камерно-инструментальный ансамбль. Данная ситуация, в свою очередь, актуализирует значение *полифонической организации жанра*, значительно расширяя под влиянием искусства XX века границы художественного толкования полифонии в целом. Все это можно наблюдать и в творчестве петербургских композиторов на примере оstinатно-полифонических форм, демонстрирующем два основных направления в ее «толковании». Одно из них – «классическое» – характеризуется обращением к полифоническим формам, сложившимся в композиторской практике прошлого, другое – «неклассическое» – культивирует формы нового типа, сложившиеся и закрепившиеся уже в практике XX века.

§ 2. О феномене квартетной полифонии⁴⁸

*«Полифония <...> [это] комплементарно
урегулированный ансамбль»*

К.И. Южак⁴⁹

Творчество трех петербургских композиторов приходится на период глобальных перемен в сфере музыкального искусства⁵⁰. Между тем положение квартета в ряду прочих «сонатных» жанров имеет ряд специфических особенностей. Без сомнения, это один из самых тонких и сложных видов ансамблевого музицирования, традиции которого складывались и оттачивались в течение предшествующих столетий. Принято считать (и не без основания!), что квартет наиболее устойчив к радикальным преобразованиям в родовом поле крупных инструментальных жанров. Об этом пишут и до сих пор размышляют исследователи. Эту мысль, в частности, высказывает В.Н. Холопова: «Из классических жанров, пожалуй, более консервативным оказался жанр струнного квартета» [130, с. 174]. И далее автор выдвигает, на первый взгляд, несколько неожиданную гипотезу: «Вероятно, сама четырехстрочность квартетного письма предрасполагает к классическому типу мышления»⁵¹ [130, с. 174].

Несмотря на это, квартет демонстрирует удивительную жизнеспособность в стремительно обновляющихся языковых условиях. К нему обращаются композиторы, крайне различные по своим исходным идейно-художественным и техническим установкам: А. Шенберг и Д. Шостакович, Б. Барток

⁴⁸ Некоторые положения из этого раздела содержатся в нашей статье [133].

⁴⁹ В качестве эпиграфа данного раздела диссертации мы используем мысль К.И. Южак из книги «Полифония и контрапункт: вопросы методики, истории, теории» [145, с. 9].

⁵⁰ В полной степени испытали эти перемены на себе и жанры так называемого сонатно-циклического геноза: симфония, сольный концерт, камерно-инструментальные ансамбли.

⁵¹ В контексте нашего исследования эта мысль представляется весьма перспективной, и мы в дальнейшем еще не раз вернемся к ней.

и Б. Тищенко, Н. Мясковский и А. Шнитке, П. Хиндемит и М. Вайнберг⁵². «В чем же специфика квартетного инструментализма, позволяющая ему демонстрировать собственную жанровую сохранность в динамической парадигме новой культуры?» [33, с. 17]. Попробуем далее рассмотреть этот феномен сквозь призму квартетной полифонии.

В теоретическом осмыслении и определении глубинных жанровых свойств струнного квартета музыковеды и практикующие музыканты (композиторы, исполнители-квартетисты) едины в одном: стабильности исполнительского состава, представляющего собой ансамбль для двух скрипок, альты и виолончели. Но очевидно, что далеко не всякое произведение, предназначенное для данного состава, уже само по себе – квартет. А далее их оценки несколько разнятся⁵³.

Так, первые из них нередко делают акцент на музыкальной форме (сонатно-симфонический цикл) и тем самым прямо или косвенно связывают родословную квартета с эпохой классицизма. И действительно, направленность на «внешнего» слушателя происходит параллельно с обретением струнным квартетом устойчивых нормативов, в том числе, связанных с сонатно-циклическим формообразованием. Благодаря этой модели, он становится эталонным в практике XVIII–XIX веков и наравне с симфонией и концертом входит в когорту так называемых *преподносимых жанров*. Однако, во-первых, история этого жанра восходит к более ранней эпохе, а во-вторых, сонатный цикл, как атрибут классико-романтической модели квартета, в XX веке оказывается едва ли не самым уязвимым. Между тем струнный квартет продолжает жить.

⁵² Не менее впечатляющи и образцы встроенности квартетного письма в иные жанрово-стилевые контексты, а также пьесы для квартетного состава, не имеющие специального предпослания «Квартет»: А. Берг «Лирическая сюита»; А. Веберн. Шесть пьес-багателлей для квартета ор. 9; И. Стравинский. Три пьесы для струнного квартета; С. Слонимский. «Антифоны» (Первый струнный квартет); Р. Леденев. «Попевки» для квартета; К. Штокхаузен. Струнно-вертолетный квартет из оперы-мистерии «Свет», Г. Шулер. «Америка» для квартета с оркестром и др.

⁵³ Об этом более подробно см. Г.А. Демешко, К.С. Храпов [36].

Общность композиционных закономерностей предопределяет тот факт, что струнные квартеты классического периода коррелируют и с самим инвариантом симфонии. Этот ракурс также обсуждается в ряде работ и представляет собой, как мы уже отмечали, еще одну, относительно самостоятельную линию в теоретической рефлексии данного жанра⁵⁴. Между тем трудно согласиться с трактовкой квартета как простого «спутника» симфонии, ее камерного («облегченного») варианта. Против такой синонимии, в частности, решительно возражал Б.В. Асафьев. Он различал два типа культуры, повлиявших на формирование инструментального стиля симфонии и камерных жанров. В первом случае, по убеждению автора, это «театр и ораторская трибуна», во втором – «обнаружение эмоций через искреннее высказывание, разряд эмоционального тока...» [11, с. 146].

И действительно, жанровая интонация квартета отлична не только от масштабного интонационного «мазка» симфонии, но и от «конкретной», открытой, экспрессивной и многогранной в лирико-драматических оттенках интонации сольного концерта. Она в наибольшей степени обобщена, погружена в пространство духовной жизни человека, а посему драматургическое развитие квартетного ансамбля как бы сосредоточено («свернуто») на себе.

Трактовка представителей второй группы (в большинстве своем – композиторов, исполнителей, музыковедов-квартетистов), что также отмечалось нами ранее, смещена в сторону *ансамблево-музыцирующих свойств квартета*. Именно в этом направлении они пытаются, во многом интуитивно, нащупать атрибутивные свойства этого жанра. Ими подчеркивается прежде всего отлич-

⁵⁴ Так, Г.А. Моисеев рассуждает о первичности струнного квартета над симфонией на рубеже XVIII – XIX веков, а также приводит факты взаимообратных переложений музыкального материала с одного состава на другой. Но еще более масштабно эту идею декларирует К. Дальхауз: «...жанрово-определяющими для симфонии, струнного квартета и сонаты XVIII и XIX веков был воплощаемый ими тип формы...» [31, с. 31].

ная от оркестрового исполнительства «психологическая структура» ансамблевого музицирования, представляющая собой особый способ *внутримузыкальной коммуникации*⁵⁵.

По точному замечанию Р.Д. Давидяна, квартетное музицирование – это не «простое совместительство», а «...сочетание индивидуальностей – сочетание, которое <...> в процессе исполнения образует нечто качественно новое – *совместный творческий акт* [курсив наш – К.Х.], именуемый ансамблевой игрой» [29, с. 114]. В чем-то близкое высказывание встречаем у И. Польской, для которой камерный ансамбль (и, прежде всего, квартет) – это «...синтез свойств ансамблевости (ансамблевой совместности, согласованности <...>), с одной стороны, и камерности (<...> ориентации на замкнутые пространства и небольшое число участников – “человеческое измерение”, углубленной психологичности или сердечной задушевности общения), – с другой» [85, с. 42].

Целесообразно в этой связи напомнить, что история формирования квартета уходит корнями в доклассическую эпоху⁵⁶. В своей первооснове это было исполнение для себя, в собственное удовольствие, «...исполнение любительское, но не в том смысле, который в наше время противостоит представлению о профессионализме, а в понимании, характерном для первой половины XIX века. Тогда аматерами (*amateur*⁵⁷ – любитель) считали себя <...> великолепные

⁵⁵ Внемузыкальным аналогом такого вида музыкально-исполнительской деятельности, по-видимому, является более универсальная модель человеческих взаимоотношений, основанных на сотрудничестве (в симфонии-драме – на конфронтации, в концерте – на соревновании...).

⁵⁶ Истоками струнного квартета считаются барочное ансамблевое музицирование *a quattro* и раннеклассические дивертисменты, создаваемые в масштабных количествах в больших культурных западноевропейских странах: Италии, Франции, Австрии, Германии, Англии. Именно в них с разной степенью интенсивности постепенно происходит его формирование. Австрия и Италия особым образом выделяются среди прочих, где последняя, обладающая виртуозной школой игры, имела и внушительную композиторскую школу. Относительно струнных квартетов стоит упомянуть имена Л. Боккерини, создавшего более двух сотен разнообразных смычковых ансамблей и Дж. Камбини, который не только был автором множества струнных квартетов, но и значительно повлиял на традиции этого жанра во Франции.

⁵⁷ Следует отметить, что одним из истоков, к которому восходит квартетный жанр, являются английские консорты [106]. Параллельно с этим, весьма интересна позиция

инструменталисты <...>. Это были люди из публики, но из “интонирующей” публики, и их музицирование было рассчитано на слушание (слышание) такой же “интонирующей” публики» [139, с. 234].

Как видим, один комплекс средств (музыкальный язык, форма...) оказывается более изменчивым и мобильным в процессе эволюции квартетного жанра. Другой, связанный с количеством участников ансамбля, определенной логикой взаимоотношений между ними, коммуникативными особенностями жанра, напротив, имеет наиболее стабильный характер.

Но внутримузыкальная коммуникация, способность равноправных исполнителей-солистов «общаться» и «слышать» друг друга, осуществляется только в условиях *комплементарной* организации музыкального пространства. В музыкальном тексте это реализуется посредством *полифонии*, явленной или скрытой, технически так или иначе оформленной. Можно сказать, что полифоничность как бы изначально заложена в регламентированности состава квартета, предопределяющего особую чуткость каждого исполнителя к партнерам по ансамблю. Отсюда – внимание к разнообразным оттенкам «плетения» музыкальной ткани, присущее этому жанру и определяющее его неповторимую специфику, в том числе в сравнении с другими камерно-ансамблевыми формами инструментального музицирования.

Примечательно в этой связи высказывание о полифонии К.И. Южак, данное нами в качестве эпиграфа к настоящему разделу первой главы диссертации. В нем автор ставит метафорический знак равенства между полифонией и логикой ансамбля. Разумеется, понятие полифонии намного объемнее и не исчерпывается только рамками камерного ансамбля, с одной стороны. В этой связи закономерно встает вопрос именно о *феномене квартетной полифонии*. А с другой стороны, – жанровая специфика квартета, как мы стремились показать выше, не ограничивается только его полифонической природой.

И. Шараповой о преемственной связи между австрийским дивертисментом и ранним струнным квартетом [144].

Откристаллизовавшийся к последней трети XVIII века, классический струнный квартет получает гибкую основу в виде относительно новой на тот момент времени композиционной модели – сонатно-симфонического цикла. Она сообщает квартету ряд устойчивых в жанровом отношении признаков, дополнивших облик более ранней «прикладной» модели и во многом обеспечивших его коммуникацию с новой аудиторией, связанной с выходом данного жанра на концертную сцену. Однако и здесь высокий коэффициент полифоничности музыкальной ткани в определенных разделах этой формы оказывает прямое влияние на внутреннее наполнение сонатно-симфонической композиционной модели в целом. Таким образом, *полифония была и остается одним из важнейших атрибутов квартетного ансамбля*, что, на наш взгляд, бесспорно.

Историческая судьба квартетного жанра очертила несколько рубежных этапов: «1) ранний (прикладной), связанный с музицированием для себя; 2) широко понимаемый классический, когда квартет выходит на концертную эстраду и утверждается как разновидность сонатно-циклических жанров; 3) современный, направленный на освоение нового арсенала технических и художественно-выразительных средств» [37, с. 6]. Вместе с тем именно этот, *современный этап испытывает на прочность ряд, казалось бы, незыблемых жанровых признаков квартета, включая апробированные ранее виды квартетной полифонии*. Среди них:

1) «четырёхстрочность» как основная «вывеска» квартета, отражающая его ансамблевый состав (и здесь мы возвращаемся к приводимому выше высказыванию В.Н. Холоповой);

2) сонатно-симфонический цикл (как формообразующая основа классического квартета, в том числе – сближающая его с симфонией) вкупе с достаточно регламентированными историческими вариантами включения в него полифонии;

3) апробация в рамках квартетного жанра непривычных для него полифонических форм и принципов формообразования⁵⁸.

Обратимся к первому из вышеназванных свойств – «четырёхсторонности» квартетного письма. Это свойство является, прежде всего, партитурно фиксируемым знаком *количества* ансамблистов – двух скрипок, альты и виолончели⁵⁹. И действительно, 4 – то оптимальное число ансамблевых исполнителей, в рамках которого хорошо прослушивается и весь ансамбль, и голос каждого из его участников.

О сбалансированности такого состава, в частности, говорит Ю.Н. Холопов: «Изучая проявления числовых структур в музыке, мы наталкиваемся на закономерность, кажущуюся странно-загадочной, почти что мистикой чисел. Суть закономерности можно сформулировать так: число элементов, складывающихся в структуру, достаточно полно развитую, но еще не делящуюся на две самостоятельные, находится в пределах “от трех до пяти”. <...> Большее число элементов избыточно для нормального человеческого уха. Оно либо не воспринимается дифференцированно, либо некоторые элементы объединяются в функционально подобные группы, в результате выдавая все те же “от трех до пяти”» [127, с. 82].

По-видимому, это в какой-то мере объясняет тот факт, что барочная практика ансамблевой игры на однородных инструментах, составленных из пяти виол, оказалась исторически не столь перспективной. Ансамбли из трех виол, напротив, нашли свое историческое продолжение в жанре струнного трио, ставшего основой для струнных ансамблей большего состава: опорная линия

⁵⁸ В частности, о театрализации струнного квартета в творчестве Л. Ноно говорит М.Ю. Чистякова [141].

⁵⁹ Напомним, что сходным образом выглядит и состав голосов у классиков полифонии, который также варьируется в этих пределах, что гарантирует комфортность многоголосия в выразительном отношении и в плане психологии восприятия.

виолончели, лидирующая, мелодическая роль скрипки, фигурационная, гармонически дополняющая – альт⁶⁰.

Добавление второй скрипки и доведение трио до квартета обеспечило тембровый баланс инструментального ансамбля. В нем, с одной стороны, сохранились базовые функции парий трио. С другой – гибкость роли второй скрипки, связанная с отсутствием ее закреплённости за какой-либо линией, наделила свободой действия остальные инструменты, позволяя использовать куда большее количество фактурных сочетаний внутри ансамбля.

В контексте изучения полифонии в камерно-инструментальных ансамблях Гайдна А.И. Янкус делает, на наш взгляд, очень точный акцент на *мобильные свойства «квартетной ткани»* [147, с. 23]. И в самом деле: фактура квартетного ансамбля чрезвычайно динамична, чувствительна к малейшим изменениям эмоционального тока. Важно и то, что между участниками ансамбля постоянно происходит некий ролевой обмен. И в этом процессе (несмотря на базовые функции голосов), интонационное лидерство, а также другие, более второстепенные роли, как правило, не являются раз и навсегда стабильными, а так или иначе распределяются между различными партиями квартета⁶¹. Это лишний раз свидетельствует о самодостаточности и равноправии ансамблистов.

⁶⁰ Каждый инструмент трио выполняет закреплённую за ним функцию, периодически подвергаясь обмену. Например, мелодическая тема временно может быть отдана виолончели, фигурационная – скрипке, опорная – альту. Также пара инструментов может стать единой фигурационно гармонизованной или функционально-опорной линией, что создает отношение 1+2 или 2+1. Использование аккордовой, моноритмически организованной фактуры было не распространено ввиду предрасположенности струнных ансамблей к полифоническому складу. Именно в его рамках раскрывается все богатство инструментов, входящих такого ансамбля [150].

⁶¹ Впрочем, в квартетной практике XX века сохраняются отголоски первого типа квартета с солирующим инструментом, но трактованные в несколько ином ключе. Так, в некоторых квартетах выделяется один из инструментов, который в зависимости от замысла композитора является носителем главной идеи, раскрывающим самую ее суть. Возникающая при этом тембровая «персонификация» достигается за счет преобладающего солирования такого инструмента в некоторых ответственных участках драматургии формы, а также в рельефной выделенности его в музыкальной фактуре. Все это способствует доминантности определенного тембра, *лейттембровости* драматургии произведения в целом (как, например, в произведении Г. Берлиоза «Гарольд в Италии» с лейттембром альты). Данная тенденция квартета в наибольшей степени связана и с традициями романтизма.

Специфику квартета определяет и особая *тембровая сбалансированность* инструментального состава, состоящего из двух скрипок, альты и виолончели. Необходимо отметить, что помимо функционального взаимобмена голосов, большое значение обретает скрытый потенциал к разнообразному тембровому наполнению квартетного ансамбля. Несмотря на родственный состав инструментов, его фонические ресурсы достаточно велики и непосредственно связаны с тесситурными зонами каждого из инструментов.

Так, общие и рабочие диапазоны скрипки, альты и виолончели имеют внушительные области пересечений, но звучат они в них, с точки зрения тембра, совершенно по-разному. В связи с этим, для передачи разных эмоций или решения определенных творческих задач композиторы могут использовать как индивидуальные краски струнных инструментов, так и общее звучание в определенном диапазоне. Последнее в XX веке в контексте сонористики обретает вид «супертембра», когда квартетный ансамбль трактуется как единый многогранный струнно-смычковый инструмент.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о живой, интонационно подвижной природе квартетной ткани, ее переменности и *модуляционности*. В соответствии с этим в рабочем порядке мы предлагаем определение квартетной фактуры как *«специального вида фактурной организации музыкальной ткани, присущей музыке, написанной в жанре струнного квартета, в основе которого лежит переменно-индивидуализированная четырехплановость, обусловленная генетической направленностью жанра – равноправием исполнителей и спецификой монотембрового инструментального состава»*⁶².

⁶² Данное определение было сформировано на основе положений, выдвинутых Ю.Н. Тюлиным для характеристики музыкальной фактуры [119] и впервые было приведено в нашей статье [133, с. 100].

Итак, способом партитурной верификации квартетной полифонии⁶³ становится квартетная фактура⁶⁴, определенные принципы сложения и взаимодействия голосов-партий, а также некоторые достаточно устойчивые фактурные «знаки». Но не менее важны и другие, скрытые за числом *смысловые аспекты* «четырёхстрочности» квартетного письма. Важны еще и потому, что тенденция к темброво-сюжетному распределению ролей участников ансамбля и персонификации его отдельных инструментов в квартетной практике XX века скорее нарастает, нежели сглаживается.

Так, некое *качественное измерение* квартета косвенно заключено, на наш взгляд, в следующем высказывании, авторы которого определяют специфику этого жанра как коллектива индивидуальностей, «...где голос каждого – *ведущий* и *ведомый*, “*согласный*” и “*несогласный*” – отчетливо слышен» [54, с. 53]⁶⁵. Из сказанного выше видно, что участники музицирования – это не «персонажи-маски», а участники перманентно развертывающегося инструментального диалога (полилога)⁶⁶.

Не менее интересна и другая интерпретация базовой (унаследованной от трио) структуры ансамбля, принадлежащая Д. Покровскому. Голоса этого ансамбля он подразделял следующим образом: а) «полагающий» (ведущий основной напев), б) противопологающий, несогласный, «спорщик» – по Д. Покровскому и в) «перебежчик» (присоединяющийся то к одному, то к другому голосу) или «буфер» (дополняющий, скрепляющий или разъясняющий их). И хотя это высказывание, «персонифицирующее» функции ансамблевых голосов, было некогда (в живом общении с аудиторией) адресовано участникам

⁶³ Отметим, что многие из этих, а также других жанровых знаков выходят за пределы партитурно зафиксированных и принадлежат сфере живого, непосредственного музицирования.

⁶⁴ Особенности организации музыкального пространства на примере творчества Д. Лигети рассмотрены в статье М.Н. Лобановой [68].

⁶⁵ Напомним, что сходным образом выглядит и состав голосов у классиков полифонии, который также варьируется в этих пределах, что гарантирует комфортность многоголосия в выразительном отношении и в плане психологии восприятия.

⁶⁶ Именно на специфику равноправного четырехголосного полилога, пусть и по-разному, но все же указывает большое количество музыкантов, активно работающих в жанре струнного квартета как в качестве композиторов, так и в качестве исполнителей.

фольклорного ансамбля, оно во многом «ложится» и на ансамбль инструментальный. Более того: в нем в наибольшей степени, на наш взгляд, проакцентирован полифонический потенциал трехголосия, сосредоточенный на самостоятельном поведении каждого из голосов (в отличие от вышеописанной функциональной соподчиненности партий в трио).

Любопытным примером может служить следующий фрагмент из III части Одиннадцатого квартета Е. Голубева (см. Пример 1). В нем хорошо видны базовые функции трех голосов ансамбля (при паузировании четвертого). В первых тактах примера роль «полагающего» голоса поручена второй скрипке, которая проводит пропосту канона. Функция «противополагающего» (риспоста, виолончель) подчеркнута не только характерным низким тембром этого инструмента, но усилена противоположным и синкопирующим мелодию скрипки движением. Партии альты отведена роль «буфера», скрепляющего дуэт V-но II и V-cello. Последующие такты – обмен голосов ролевыми нагрузками.

Пример 1



Приведем еще один из таких примеров, наиболее выпукло демонстрирующих принцип внутримызыкальной коммуникации голосов – многотемный диалог инструменталистов (начало краткого медленного финала Первого квартета Ю. Фалика). Виолончель, альт и первая скрипка постепенно образуют

здесь каноническую имитацию, в которую вклинивается мелодия второй скрипки, являющейся вариантом основной темы из первой части сочинения. Подобные примеры можно бесконечно умножать, причем пара «полагающий» – «противополагающий» может представлять собой и самостоятельные мелодические линии (см. I часть Девятого квартета Д. Шостаковича: четыре такта перед ц. 6; Третья часть Шестого квартета В. Салманова: ц. 53 в партитуре и т.д.).

Симптоматично, что в партитурном «выражении» в классическом квартете часто встречаются фактурные знаки, которые ассоциируются с общением, диалогом инструментальных голосов. В самом широком смысле – это *способ моделирования коллективного начала через личное и подчинение персонального – общему*. Подобный феномен просматривается в базовых приемах взаимодополняющего объединения голосов в целое при сохранении потенции каждого из них к самозначимому, характеристичному музыкальному высказыванию. В более тесном смысле – это различные виды перекличек голосов, имитаций, интонационных «досказываний» и «вопрошаний», их гетерофонные и попарные объединения, «гласообмены» и т.д. в рамках самых различных внутренних комбинаций.

Несколько иная, но не менее яркая и в то же время характерная фактурная организация квартетного пространства возникает при так называемой попарной функциональной организации голосов, имеющая три разновидности: смежную, перекрестную и окаймляющую. Принципом их дифференциации в

этом случае выступает определенная роль двух пар инструментальных партий⁶⁷. В этом смысле квартетную фактуру можно сравнить с организацией хоровой музыкальной ткани⁶⁸, где каждый из голосов самостоятелен только в комплексе с другими, и где осознание целостности звучания чаще происходит на основе их полифонического, попарного (а не аккордово-гармонического!) сложения.

Однако такого рода «чистое» квартетное четырехголосие (как, впрочем, и хоровое!) значительно модифицируется в музыке XX века. В.Н. Холопова, анализируя судьбы исторически наиболее устойчивых классических жанров – симфонии, концерта и квартета, подчеркивает один важный момент: существенное отличие такого рода модификаций (начиная с последней трети XX века) от неоклассицизма первой половины столетия с его тенденцией сохранить внешние очертания классических жанров и форм. И хотя автор рассматривает новаторство этих жанров главным образом на уровне тематических и общекомпозиционных процессов, ее наблюдения наталкивают на некую более общую мысль: в своем логическом пределе *названные жанры все чаще словно стремятся «превозмочь», заново «переиграть» себя, свою собственную специфику*⁶⁹.

В этот процесс осторожно включается и квартет, хотя не столь интенсивно (по сравнению с другими сонатно-циклическими жанрами) в силу отмеченной выше консервативности. Такого рода изменения происходят и на

⁶⁷ Так, смежная попарная функциональная организация образуется при комбинации «первая и вторая скрипка + альт и виолончель» (Шестой квартет Ю. Фалика, I часть: 9 тактов до ц. 5 в партитуре), перекрестная возникает в сочетании «первая скрипка и альт + вторая скрипка и виолончель» (Первый – I часть, (ц. 2 в партитуре) и Второй – 5 тактов до (ц. 2 в партитуре) квартеты Ю. Фалика). Наконец, окаймляющая разновидность – распределение по принципу «первая скрипка и виолончель + вторая скрипка и альт» (*Postludio–II* Седьмого квартета Ю. Фалика, цц. 19–20 в партитуре).

⁶⁸ Напомним о том, что Ю. Фалик считал вполне возможным сближение коллективных инструментальных и вокальных форм путем их взаимопроникновения и употреблял для такого рода явления термин «диффузия».

⁶⁹ Доказательство тому – необычный для сольного инструмента интонационный строй в Арфовом концерте Б. Тищенко, в Фаготовом – С. Губайдулиной и т.д.

уровне квартетной фактуры, самого облика ее привычных партитурных «знаков», за которыми кроется (а порой и нивелируется) полифоническая сущность квартетного ансамбля. Примечательным примером в этом отношении является локальная кульминация Второго квартета Ю. Фалика, в которой возникает явление «супертембра» (термин Н.Л. Соколовьяк):

Пример 2



Любопытно, что и В.Н. Холопова, не занимаясь этим вопросом специально, использует в анализах некоторых квартетов такое определение, как «*неквартетная фактура*», имея в виду утяжеление музыкальной ткани, главным образом за счет включения дополнительных голосов, «разламывающих» ее на отдельные пласты⁷⁰ либо соединяющих квартетные голоса в некое неделимое монохромное целое.

Рассмотрим эту тенденцию чуть подробнее на уровне пространственной организации квартетной ткани, начиная со второй половины XX века. Она заявляет о себе расширившимися градациями плотности звукового поля (сонантности [126]): от фактурного разрежения музыкальной ткани – до существенного уплотнения вертикали, изменения ее структуры и фонизма. И если солирование какого-либо одного инструмента или объединение двух-трех голосов в некие фрагментарные мини-ансамбли практиковались в квартете и ранее, то

⁷⁰ Сам автор приводит в качестве доказательства пример из I части Четвертого квартета Б. Чайковского [130, с. 176].

превышение массы звучания до неких «критических» для данного жанра величин (от 12-голосия и более) – явление достаточно новое⁷¹. Наглядный пример – следующий фрагмент из второй части Третьего струнного квартета А. Шнитке, где образуется такого рода 12-голосие:

Пример 3



Примеры такого рода «полиструктур» можно встретить и в квартетах петербургских авторов. Таково, в частности, полиинтервальное сложение голосов квартетной ткани в Третьем квартете Ю. Фалика, где каждый из инструментов ансамбля продублирован в интервал, величина которого мобильна. Вкупе они образуют четырехслойный полиинтервальный канон с максимальным числом голосов, равным 8-ми и остро диссонирующей вертикалью (см. Пример 4).

Но если плотная, полиинтервальная или «серийная» вертикаль не взрывает изнутри фактурной логики оркестровых жанров, то подобная новация в

⁷¹ Эволюцию «вертикали» как форму «контрапунктического слышания» обсуждает ряд исследователей. Так, В.В. Сай рассматривает три базовые контрапунктические структуры, на которые опирается такое слышание: интервал, аккорд и серия (последняя характерна для искусства XX века). Все вышеназванные структуры «...вертикали встречаем и в XX веке (неомодальные системы – с опорой на интервал, с усложненной тональностью – на аккорд, серийные – на «конструкт»). При этом на основе простых структурных единиц: *интервала* – *аккорда* – *серии*, все чаще складываются новые типы полиструктурных образований. Заметим, что последнюю автор мыслит достаточно широко: как «элементарную контрапунктическую форму, представленную упорядоченным множеством элементов, мыслимым как единство и лежащим в основе организации музыкального произведения или его части» [99, с. 172].

условиях квартетной «четырёхстрочности» выглядит более чем революционно. Общая тенденции в трактовке такой вертикали характеризуется множественностью решений, но преобладает направленность, связанная с усилением диссонантности комплексной вертикали и с обращением к индивидуальным контрапункт-структурам⁷². Уплотняющиеся диссонантные вертикали вкупе со свободной (чаще – линейной) логикой их векторного развертывания «соноризируют» квартетное пространство, отражая общую тенденцию эпохи, но заметно лишая квартетные голоса их «личностного» интонационного облика.

Пример 4

Интересный пример подобной движущейся «псевдополифонической» вертикали, сложенной из четырех автономных голосов, встречаем в кульмина-

⁷² При этом к ранее обозначенным в статье В.В. Сая базовым (интервал, аккорд, серия), и производным от них сложным контрапункт-структурам «...можно добавить еще, как минимум две: 1) фоноструктуры “внезвукового тяготения” (высокой степени плотности, объединяющие звуки в вертикаль на основе фактурно-мелодической общности пласта и лежащие за пределами четко фиксируемого основного тона); 2) нестабильные контрапункт-структуры» (наподобие полуалеаторного, «плавающего» контрапункта коллективной игры «ad libitum у В. Лютославского») [цит. по 34, с 133].

ционном проведении псалмодии во второй части Четвертого квартета Ю. Фалика (ц. 19 в партитуре). По точному замечанию Л.Н. Раабена оно «...образует *моноподийную* звуковую “полосу” с внутренним обыгрыванием знаменных интонаций» [92, с. 152]. Подобный пример «звуковой полосы» с кластерами и флажолетными бурдонами можно увидеть во второй части его же Пятого квартета (ц. 12 в партитуре). И опять-таки, подобный прием оправдан стремлением композитора уподобить звучание квартетного ансамбля средневековой монодии, логика развертывания которой имеет только одно, линейное измерение⁷³.

XX век, по справедливому замечанию К.И. Южак, – это новый этап («незавершившийся мегацикл») в эволюции контрапункт-структур, в котором можно обнаружить оба вида приоритетов: вертикальной оси, обнажающей контрапункт, и горизонтальной оси, в том числе – усложняющей полифонические параметры формы. При этом один (реже – два и более) из голосов квартета может расслаиваться на две и более линий за счет скрытой полифонии, обогащая общий фактурный облик его музыкальной ткани.

Так, в финале Второго квартета Б. Тищенко в одной из вариаций бассо-остинатной формы (ц. 6 в партитуре) в партии второй скрипки (а затем, в ц. 7 и у альты) возникает такого рода мини-полифоническое образование. И если для полифонических форм, предназначенных для скрипки или виолончели соло⁷⁴ закономерно подобное «моделирование» многоголосия, то для природы квартетного ансамбля это мало характерно.

Культивируется и другой, ранее не характерный для квартета тип горизонтального движения музыкальной ткани в пределах небольших («квант-фактурных» – К.И. Южак) образований. Их вычленяет и описывает, в частности, Т.В. Франтова, анализируя особенности полифонического языка А. Шнитке. Этот новый технический принцип назван ею в исследовании *фактурно-интонационной трансфузией* (от лат. *transfusio* – переливание). По словам автора,

⁷³ По словам Л.Н. Раабена в основу этой монодии положен образец старинной польской табулатуры XII века.

⁷⁴ Начиная со знаменитой Чаконны И.С. Баха и кончая Сонатой С. Слонимского (одна из частей которой – fuga).

«...он заключается в плавном переходе от одноголосной мелодической линии к микрополифоническому пласту или от фактурно дифференцированного многоголосия к сонорному сверхмногоголосию. Плавные мелодико-сонорные преобразования чаще всего достигаются при участии канонического письма» [124, с. 26–27].

Подобного рода фактурные образования встречаются и в квартетах петербургских композиторов (Второй квартет Ю. Фалика, Второй и Третий квартеты В. Салманова). Логическим пределом в трактовке квартетного ансамбля можно считать «Антифоны» С. Слонимского. Сонористический эффект Квартета усилен использованием четвертитоновых звукорядных структур и алеаторным звуковым развертыванием. Характерно, что здесь встречаются как ранее апробированные в практике алеаторические приемы, наподобие тремоло и глиссандо, так и их модифицированные варианты, которые не сразу удастся распознать в нотном тексте. Так, глиссандо преобразуются в извилистые линии без нотных знаков, а тремоло усиливаются двойными и тройными нотами с отсутствием четкой регулировки времени звучания.

В целом можно сказать, что от жанра в привычном виде в «Антифонах» осталось лишь два основополагающих параметра: типовой инструментальный состав (две скрипки, альт и виолончель) и глубинная идея общения музыкантов посредством музицирования, сторонними свидетелями которого становятся слушатели. Сам С. Слонимский во вступительном слове к одному из концертов говорил о том, что «Антифоны» создавались в трудный для СССР исторический период и их главной семантической идеей являлся показ «...трудности, неустроенности и нестабильности человека»⁷⁵. Демонстрация внутреннего разлада человеческих чувств композитором реализуется вышеназванными средствами [112].

⁷⁵ Речь идет о творческом вечере С. Слонимского в Итальянском дворце в Кронштадте в 2013 году.

Другая «крайность» новых образцов квартетной фактуры – приемы усе-
 чения голосоведения по типу гокетной логики, либо приемов, близких к тех-
 нике пуантилистического письма. Так, в первой части Струнного квартета
 А. Шнитке (1966) под названием *Sonata* можно встретить и тот (ц. 9 в парти-
 туре: мотивное усеменение голосов), и другой (ц. 18 в партитуре) прием. Иллю-
 страцией своего рода «рваной» фактуры могут служить также следующие при-
 меры из второй части Четвертого квартета В. Баснера (ц. 22 в партитуре) и чет-
 вертой части Второго квартета Б. Тищенко (см. Пример 5):

Пример 5



Надо сказать, что такого рода технические «инциденты» в квартетных
 опусах петербуржцев не являются самодовлеющими. В. Салманов вообще тя-
 готеет к разреженному, гетерофонному складу, связанному с вариантным об-
 новлением материала. Нечасто их использует Б. Тищенко, причем и в его квар-
 тетах, и в творчестве Ю. Фалика они встречаются, главным образом, в кульми-
 национных или предшествующих кульминациям зонах и оказываются драма-
 тургически оправданными.

Разумеется, прошлые модели фактурных вертикально-горизонтальных «единиц» не могут и у них быть перенесенными из прошлого и точно повторенными в современную им эпоху. Они также предстают здесь в своем модифицированном виде, но жанровая интуиция, присущая этим художникам, не позволяет им преступить ту грань, за которой жанр, предназначенный для определенной аудитории и определенного типа исполнителей, перестает распознаваться, перемещаясь из плоскости квартета в область просто «Музыки» или «Композиции» для четырех струнных инструментов.

Как известно, в ходе эволюции квартета складываются две его основные исполнительские разновидности. Исторически более ранняя, как мы уже упоминали, возникает в образцах венского классицизма и связана с преобладанием сольно-виртуозного начала⁷⁶. Но с развитием квартетной музыки отчетливо выявилась и другая, пожалуй, основная для этого жанра тенденция: от превалирования сольного начала – к установлению равновесия между голосами ансамбля, где первый скрипач становился лишь «первым среди равных». Высокий потенциал квартетной фактуры к темброво-полифонической детализации, равно как и жанровая «генетическая память» придают ему оригинальность и автономность по отношению к симфонии уже на позднеклассическом, а затем – и последующих этапах становления.

В целом гомофонный арсенал квартета в классическую эпоху коснулся различных уровней его организации: от фактуры – до композиционной модели (сонатно-симфонический цикл). Напомним, что последняя надолго закрепилась в сознании адресата как важнейший репрезентант данного жанра. Однако и этот атрибут квартета оказался не вечным. Начиная с XX века, он также испытывается на прочность, а к концу столетия на смену этой модели все чаще приходят иные принципы композиционной организации.

⁷⁶ Это, в свою очередь, вело к ответвлению, получившему название «блестящий квартет». Его отличием была замена первой скрипки на флейту, а фактурная организации была в высокой степени гомофонной, где струнное трио осуществляло гармоническую и фигуративную поддержку ведущей мелодической партии деревянного духового инструмента.

«Разнообразие вариантов циклической формы, – отмечает В.Н. Холопова, – <...> отражает одну из примечательных тенденций, свойственных музыке XX века вообще. Если по наследству от эпох барокко, классицизма, романтизма XX веку достались только две основные циклические формы – сюита и сонатно-симфонический цикл, то в XX веке сложились новые виды циклов, которые нельзя отнести ни к сюите, ни к сонате, не получившие своей типологизации»⁷⁷ [130, с. 170]. Эти тенденции сначала озаменовали появление такого феномена, как «полифоническая сонатность» (определение В.В. Задерацкого), а затем и самых разнообразных вариантно-вариационных форм (вариантно-симметричных, контрастно-вариационных, одночастных, скрыто-циклических и т.д.), полифонический потенциал которых очевиден.

Анализируя Четвертый квартет Б. Чайковского, В.Н. Холопова отмечает: «Переосмысление жанра заключается в применении таких методов развертывания музыкальной мысли, которые не лежали в основе классического квартета, не сопровождали его становление как жанра... [в квартетах на этой основе – К.Х.] ...полностью отсутствует сонатная дуалистическая драматургия, сонатность не используется ни как принцип, ни как форма, структура. Вместо этого <...> используется вариационно-вариантный метод и прием прорастания тематических элементов. <...> композитор словно <...> вслушивается [в определенный интонационный материал – К.Х.] и направляет его туда, куда влекут импульсы его звучания, заботясь только об одном – об абсолютной естественности саморазвития растущего на глазах музыкального организма» [129, с. 174].

Одной из характерных черт таких циклов становится доминирование медленных частей. Впервые использованный в творчестве А. Веберна, такой цикл во всем многообразии представлен у отечественных композиторов, начиная с Д. Шостаковича (Пятнадцатый квартет, все части которого написаны в

⁷⁷ И далее, среди прочих, автор называет 5 пьес для квартета ор. 5 и 6 пьес-багателлей для квартета ор. 9 А. Веберна, заложившего основу такого рода циклов в первый, атональный период своего творчества.

медленном темпе, как логический предел этой тенденции!), – до квартетов петербургских авторов. Так, 3-частный цикл в Первом квартете Б. Тищенко включает в себя первую и третью медленные части. Первая и Третья части 4-частной композиции Первого квартета В. Салманова – медленные; Третий квартет В. Баснера также имеет две медленные части с программными названиями: «Пастораль» (I часть) и «Ноктюрн»⁷⁸ (II часть – тема с вариациями); во Втором квартете Б. Тищенко и Седьмом квартете Ю. Фалика – медленный финал 4-частного цикла и т.д.

Освобождение квартета от симфонической (сонатно-циклической) зависимости нередко способствует его возвращению в русло свободного, характеристического высказывания. Ведь в условиях тончайшей интонационно-вариантной работы, комплементарно-контрапунктической организации музыкальной ткани, куда естественнее осуществлять общение паритетных по своей значимости голосов. И именно в медленных темпах наиболее полно реализуются их диалогические ролевые функции.

В арсенале трех петербургских авторов весомая часть квартетов написана вне сонатно-циклической формы. Интересны в этом смысле два (Третий и Четвертый) додекофонных квартета В. Салманова⁷⁹; двухчастная композиция Пятого квартета В. Баснера; квартеты Ю. Фалика: Второй и Третий – одночастные, Шестой и Восьмой – индивидуальная 2-частная структура, Седьмой – 4-частный цикл Постлюдий; Третий квартет Ю. Юкечева – одночастная свободно-вариационная композиция и т.д.

Классический период функционирования струнного квартета сыграл, на наш взгляд, двоякую роль в плане дальнейшего закрепления его важнейших жанровых контуров. С одной стороны, в опосредованном продолжении сонатно-циклических традиций, а с другой – в *принципиально новом характере взаимодействия гомофонного опыта с полифоническим.*

⁷⁸ Программность, в том числе и в жанрах «чистой музыки» [108] является предметом фундаментального исследования Г.В. Крауклиса [59].

⁷⁹ Все же, эти квартеты на уровне архитектоники цикла имеют опосредованную связь с сонатно-симфонической моделью.

На эстафету, подхваченную квартетом от сонаты-цикла, указывает В.Н. Холопова. Она подчеркивает унаследованную от этой модели концептуальную емкость новых квартетных опусов, которые уже «...не являются сюитами из-за максимальной серьезности, значительности, психологичности их содержания – качеств, присущих в первую очередь сонатно-симфоническому циклу. Но это также, – продолжает свою мысль автор, – и не сонатные циклы, поскольку в них не складывается типичного для таких циклов комплекса частей...» [129, с. 170].

Что касается другого вектора, «удостоверяющего» жанровые параметры квартета на классическом витке, то это его *дальнейшая полифонизация*. Однако она происходит в ином ключе (нежели в рамках свободно музицирующих «для себя» ансамблистов) и, как правило, связана с прогрессирующим нарастанием имитационной плотности от начала произведения к концу, а главное – с включением в структуру квартетов самостоятельных полифонических разделов (каноны, футированные построения) или целых форм (чаще всего, это финальные фуги).

Изучение особенностей футированных форм в контексте квартетов – самостоятельная тема. Она достаточно освещена как в специальных трудах, так и в учебной литературе (в том числе – В.В. Протопоповым). Поэтому назовем лишь некоторые «штрихи» такого рода фуг. Так, в наследии венских классиков, начиная с Й. Гайдна, излюбленной формой завершения квартетов становится фуга, причем нередко – многотемная (квартеты ор. 20 №2, ор. 64 №5, ор. 76 №6). У В.А. Моцарта многотемная фуга нередко сочетается с сонатной или рондо-сонатной формой (Квартет G-Dur, К. 387, финал).

Наиболее весомы в плане полифонизации квартетные опусы Л. Бетховена, особенно в его позднем творчестве. В струнных квартетах этого периода находят свое воплощение экспериментальные тенденции композитора, берущие начало в креативной практике аматорского музицирования. Но, пожалуй, важнее другое: от бесчисленных образцов «полифонии на гармонической основе», имитационной и канонической организации фактурной ткани своих

квартетов, Бетховен приходит к уникальному композиционному решению в Квартете *B-Dur* (ор. 133), сочетающему в себе идею сложной фуги, принципов ричеркара и непрерывного вариационного развития.

Традицию включения в камерно-инструментальные ансамбли (в том числе – квартеты) полифонических форм продолжают и русские композиторы: А. Бородин, Квартет №2 (канон в III части «Ноктюрн»); финальная фуга в Квартете №2 П. Чайковского (4-й рефрен в рондо-сонатной форме⁸⁰); фугированные формы и фуги в камерно-инструментальных ансамблях С. Танеева, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова и т.д.

Отечественные композиторы, и прежде всего, Д. Шостакович также активно используют фугированные разделы и формы не только в финальных, но и других частях своих квартетов⁸¹. Наконец, опыт обращения к имитационным принципам и формам имеет место и в квартетном творчестве петербургских композиторов. Таковы фугированные эпизоды в Первом квартете (ц. 42) В. Салманова, в Первом и Третьем квартетах Ю. Фалика; канонические секвенции (I часть Шестого квартета Б. Тищенко, тт. 84–87) и бесконечные каноны в Пятом и Шестом квартетах В. Салманова, каноническая имитация в рамках додекафонии в III части его же Четвертого квартета и другие многочисленные образцы квартетной техники в партитурах всех трех петербургских авторов.

Если вторая половина XX века становится временем «испытания на прочность» ранее сложившихся в квартете приемов полифонического письма и принципов формообразования, то не менее интересна и другая тенденция: включение в этот жанр тех видов полифонии, которые прежде в нем не применялись. И прежде всего – это полифонические вариации на оstinatную тему.

⁸⁰ Один из вариантов Рондо-4 по классификации А.Б. Маркса [149].

⁸¹ Третий квартет (I часть), Седьмой квартет (финал), Восьмой квартет (V часть, начиная с ц. 70), Девятый квартет (V часть, после ц. 80), Одиннадцатый квартет (медленная часть), Пятнадцатый квартет (I часть, начало разработки). Фортепианный квинтет.

На истории вхождения остигатных форм в квартет и способах адаптации в квартетных опусах петербургских композиторов мы остановимся более подробно в следующих главах. А пока попробуем подвести предварительный итог исторической эстафете включений полифонии в контекст квартетного жанра. Между тремя его этапами можно провести условную границу: доклассическим, широко понимаемым классическим и современным. Каждый из них сосредоточен на комплексе определенных задач: доклассический – на выявлении закономерностей фактурного «устройства», поиске адекватных принципов композиционных решений и на закреплении инструментального состава; классический – на обретении струнным квартетом канонических устоев; наконец, последнее столетие – на взаимодействии охранительных и новаторских тенденций, включая опыт достаточно смелых экспериментов.

Выявлено, что на каждом из данных этапов полифония предстает как *своеобразный индикатор жанровых свойств квартетного ансамбля*. Вместе с тем модусы квартетной полифонии на разных исторических этапах оказываются далеко не одинаковы. На раннем этапе – это формирование комплементарно урегулированного ансамбля с паритетными функциями голосов; в эпоху классицизма – апробация различных видов имитационной полифонии, включаемых в доминирующий гомофонный контекст квартетной ткани. Наконец, XX век – сосуществование в обновленном виде как ранее культивируемых полифонических приемов фактурной и композиционной организации, так и появление принципиально новых, значительно расширяющих присутствие полифонии в жанровом пространстве квартета в целом. Доминирующий удельный вес различных видов вариантно-вариационной полифонии в этом новом пространстве очевиден.

Настоящее исследование сконцентрировано на вопросе о том, насколько адаптивна остигатность к условиям квартетного музицирования. Остается ли она в контексте новейшей музыкальной практики все тем же индикатором жанровых свойств струнного квартета или в чем-то ослабляет, блокирует их. Диа-

пазон использования оstinатности в современных квартетных опусах, включая творчество трех петербургских композиторов, достаточно широк и очерчивает два основных направления.

Первое из них – фрагментарное включение оstinатных принципов в музыкальную ткань квартетов (и других камерных ансамблей) становится закономерным и художественно оправданным явлением в музыке XX века. Помимо функциональных и выразительных нагрузок, обусловленных авторским замыслом, они нередко сопряжены с апробацией новых техник. *Второе* – связано с обращением к целостным оstinатным формам, а также – к жанровым моделям прошлого (пассакалья, чакона). Примеры последних в квартетном творчестве до сих пор весьма немногочисленны. Искусство современных мастеров квартетного письма (начиная с Д. Шостаковича) заключается в умении гармонизовать отношения этих чуждых по своей природе старинных моделей с жанрово-композиционным «организмом» камерно-инструментального ансамбля. Основным направлением в решении этой задачи становится *демонологизация* оstinатных форм.

ГЛАВА 2. ОСТИНАТНОСТЬ КАК УНИВЕРСУМ⁸² МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ XX века

§ 1. Оstinатность и некоторые аспекты ее теоретической рефлексии

Современное квартетное творчество сохраняет культурную память более ранних этапов своего развития. Однако на новом историческом витке остро встает вопрос соотнесенности прошлого опыта полифонизации жанра с новым контекстом и с новыми тенденциями времени. Активное обновление и расширение спектра включаемых в квартет полифонических приемов и техник со второй половины XX века обусловлено не только музыкальными предпосылками (языковые и технические новации, совершенствование исполнительского мастерства квартетистов и т.д.), но являются откликом на более общий культурный запрос своего времени. А суть его заключается в том, что полифония становится своеобразным *универсумом не только музыкального творчества, но и культуры XX века в целом.*

Лучшие образцы квартетов XX века, ассимилируя прошлый опыт, оказываются открыты к усвоению важнейших культурных импульсов своей эпохи, не утрачивая при этом собственной специфики как ансамблевого, диалогического по своей природе жанра. Одной из новых тенденций, связанных с обогащением прошлого полифонического опыта, становится освоение квартетом большой и крайне разветвленной оstinатной формообразующей «линейки», ранее не характерной для этого жанра. И если преобразующие импульсы XX века коснулись даже привычной для квартета имитационной полифонии, то вхождение оstinатных принципов, техник и тем более, чуждых ему [квартету] по сути бассо оstinатных форм, – процесс куда более разноплановый и сложный.

⁸² Универсализм в данном случае понимается нами не как абсолютное главенство оstinатности, а как гибкость, разнообразие технологий и методик ее использования в XX веке (в то время как ранее она была строгой, единой).

Как известно, остинато является одним из древнейших приемов композиционной организации музыкального произведения. На это, в частности, указывает С.С. Скребков, окрестивший масштабный период от древней музыки до средневековья «эпохой остинатности» [103]. В музыке профессиональной традиции применение принципа остинатности наблюдается приблизительно с XIII века в мотете и других доинструментальных полифонических жанрах.

История музыки знает несколько видов остинатных форм, в рамках которых принцип остинатности находит свое наиболее законченное и системное применение. Древнейшая из этих форм – *вариации на остинатный тенор* (*tenore*). Формообразование на основе тематических ритмоформул (*talea*), а также асинхронных ритмомелодических (*talea + color*) тем вновь становится актуальным в музыке XX века, культивирующего различные модернизированные модели остинатно-полифонических, полиостинатных, остинатно-канонических форм, а также форм на основе ритмических серий и минималистских паттернов. Достаточно упомянуть остинатно-каноническую форму на основе ритма в «Воццеке» А. Берга (III действие, сцена 3 «В кабаке», «инвенция с одним ритмом») или огромное значение тематически трактуемых ритмоформул в музыке Б. Бартока, И. Стравинского, О. Мессиана. Своеобразные варианты остинатно-канонической формы представлены и в квартетах Ю. Фалика (начало Третьего и III часть Седьмого квартетов).

Новым и своего рода «классическим» этапом в историческом развитии остинатности становится эпоха Барокко – прародительница инструментальных вариаций на басса остинато. С этого момента, в отличие от модальной полифонии, впервые возникает тематическая трактовка остинато, ряд других, не менее важных композиционных закономерностей, обусловленных функционально-гармонической системой. Их совокупность составляет основу нормативной модели барочных вариаций на басса остинато. Важнейшая из них – кристаллическая структура баса (остинатной «темы»), которая формировалась параллельно с практикой *basso continuo* и учением о генерал-басе. Отсюда – 4–8-тактовая основа темы, гаммообразное движение от I к V ступени с четким

кадансовым завершением. Особую, чаще всего скорбную семантику, которая надолго закрепляется и в музыке XX века, обретает нисходящий «жестковатый ход» (*passus duriusculus*)⁸³. Среди рассматриваемых нами ансамблевых опусов – это II часть Шестого квартета Ю. Фалика (*Requiem*), связанная с поминальной семантикой.

Строение оstinатной темы может быть не только одноголосным, но и аккордовым⁸⁴, что во многом определяет дальнейший способ варьирования (с опорой на полифоническую, либо гармоническую основу). Аккордовый склад оstinатной темы использован в ряде инструментальных произведений XX века (например, в III части Фортепианного трио Д. Шостаковича, в Финале Второго квартета Б. Тищенко). Наряду со строгими «предписаниями», барочный тип басса оstinато имеет и некоторые «подвижные» элементы, в частности, – возможность фигурирования темы-мелодии или ее тесситурное перемещение в среднем разделе формы. Наконец, на основе этих принципов появляются такие специфические по своей выразительности жанры, как *пассакалья* и *чакона*.

Будучи продуктом полифонической музыки, формы с выдержанным в басу элементом (*talea* и *color*, позднее – темой) в эпоху гомофонии (вторая половина XVIII – начало XIX века) временно прекращают бытование в качестве типовых, лишь изредка появляясь в произведениях отдельных композиторов⁸⁵. И только начиная с XX века и по сей день – эпоха, которая демонстрирует «вторую жизнь» оstinатности во всем разнообразии ее претворений: от культурного «переоснащения» прошлых стилевых моделей – до создания абсолютно новых в техническом и смысловом отношении (феномен *неоостинатности*).

⁸³ Например, Г.Ф. Гендель, Чакона *G-Dur* из сюиты № 9 или Г. Перселл, Плач Дидоны из оперы «Дидона и Эней».

⁸⁴ Хрестоматийным образцом одноголосной темы является Пассакалья И.С. Баха для органа *c-moll*, примером аккордовой темы – его же Чакона из Партиты *d-moll* для скрипки соло.

⁸⁵ Бассо оstinато встречается в симфониях Л. Бетховена, И. Брамса. Однако в этот период в творчестве русских композиторов и некоторых западноевропейских романтиков появляется новый тип вариационной формы – *вариации на сопрано оstinато*, культивирующий красоту песенно-мелодического тематизма.

В соответствии с этим широкий разброс обретают теоретические толкования и оценки оstinатности. Помимо ее понимания как технического и композиционного приема, оstinатность нередко отождествляется с формой, а в определенных случаях – и с жанром некой новой музыкальной традиции [78]. Таким образом, диапазон описанных в литературе принципов оstinатности достаточно широк. Учитывая предмет настоящего исследования – компактно включаемые в квартетную композицию оstinатные построения (крупные разделы или части), – в центре нашего внимания оказываются формообразующий и жанровый срезы оstinатных вариаций, а также характер их соотношения с традицией (*модификация прошлого опыта* или *формы нового типа* – по Т.В. Франтовой, соответственно: « типовые классические » и « типовые неклассические » формы).

В отечественном музыкознании закрепилось немало теоретических определений « оstinатности », охватывающих ее разнообразные аспекты⁸⁶. В ряде случаев в них артикулируется *структурная* или *организующая* ее сторона⁸⁷. Диалектический ракурс последней с акцентом на « принципе тождества » лежит в основе процессуальной концепции формы Б.В. Асафьева. В контексте многоликости вариационных форм и невозможности дать единого определения любым вариационным формам, в том числе и оstinатным, В.В. Задерацкий выделяет общие принципы данных форм: многократно повторяемую

⁸⁶ Вот одно из наиболее общих определений, принадлежащее Ф.Ш. Мухтаровой « Оstinатность – это такой тип многократного и неизменного повтора одного или нескольких компонентов музыкального материала, который служит определяющим, организующим развитие фактором и одновременно важнейшим образно-семантическим средством » [80, с. 23]. Автор приходит к такой трактовке, основываясь на выявлении отечественными музыковедами специфических черт оstinато, о которых далее пойдет речь.

⁸⁷ Первая из них, самая общая, *структурная*, содержится в рубрике « оstinато » из Музыкальной энциклопедии 1990 года под редакцией Ю.В. Келдыша: « Оstinато (итал. *ostinato*, от лат. – *ostinatus* – упорный, упрямый) – многократное повторение мелодической, ритмической фигуры, гармонического оборота, звука » [52]. А.Н. Должанский вносит существенное дополнение, говоря о том, что любой элемент музыкального материала может стать оstinатным [42]. Вторая, *организующая*, рассматривает повтор в диалектическом « сочетании изменяемого и неизменного » (термин Б.В. Асафьева).

инвариантную структуру, скрепляющую форму; сохранение акцента на принципе тождества и многофазовую архитектонику формы как обязательное условие ее развертывания [46].

Еще одна, *семантическая составляющая*, рассредоточена в работах большинства музыковедов, сталкивающихся с проблемой определения остигатности. Она заключается в стремлении обнаружить некий образно-символический потенциал, которым наделяет композитор тот или иной многократно повторяющийся элемент музыкальной формы. Наиболее емкими представляются попытки комплексного толкования остигатности, в которых ее «технические» характеристики рассматриваются в неразрывном единстве с образно-смысловыми⁸⁸. Такого рода *бифункциональная* основа остигатности, а также ее неразрывная связь с жанровым контекстом произведения, техникой композиторского письма и авторским почерком особенно ярко обнаруживаются и подлинно раскрываются в музыке XX века. Струнный смычковый квартет – достаточно новое и интересное поле таких взаимодействий.

Многоплановость «ликов» новой остигатности: от модификации самих объектов остигатного варьирования⁸⁹ – до разнообразия способов ее количественных и качественных включений в жанрово-смысловой контекст современных опусов⁹⁰; от одномоментного сосуществования в XX веке различных исторических моделей остигато – до небывалого расширения «подведомствен-

⁸⁸ Так, по мнению М.П. Левандо [66], остигатность одновременно и конкретный принцип логической организации произведения, и определенный прием выразительности. Кроме того, соотношение этих двух ипостасей, с точки зрения автора, в каждом случае глубоко индивидуально, хотя он и пытается нащупать и зафиксировать наиболее частые варианты их взаимодействия. В зависимости от соотношения выразительных и структурных функций остигато, по мнению автора, возникает несколько его разновидностей: *остинато-педаль*, *остинато-тема*, *остинато-формула*, *остинато-интонация*.

⁸⁹ О внутренней структуре новых остигатных единиц говорится в Цикле лекций Г.А. Демешко [34].

⁹⁰ Так, Н.Т. Алиева рассматривает специфику претворения Пассакальи в творчестве К. Караева в ракурсе взаимодействия барочной жанровой модели с азербайджанскими традициями [6].

ного» ему пространства, – все это позволяет исследователям не только говорить об универсальности данного феномена, но и пытаться заново отрефлексировать и систематизировать его.

В музыке XX века был заново переосмыслен весь исторически накопленный профессиональной практикой опыт претворения оstinatности. Вместе с тем, активизация применения техники с выдерживаемым компонентом музыкального языка здесь неразрывно связана с *новыми социокультурными реалиями*: научно-техническим прогрессом и, одновременно, ретроспекцией древних пластов культуры, отразившей мифологизирующие тенденции современного художественного сознания. Благодаря этому, связанные с оstinатностью приемы и смыслы получают качественно новый виток развития в академической музыке XX–XXI веков. Обозначим некоторые узловые направления в области ее обновления.

Так, А.С. Молчанов очень точно, на наш взгляд, подчеркивает наиболее общие для этого периода черты. По мнению автора они связаны: а) с передачей устойчивых эмоциональных состояний; б) с гибкостью в плане сочетания фактурных пластов; в) с возможностью незначительных видоизменений оstinато и его рельефности, что способствует хорошей слуховой осознанности⁹¹ повторяемого объекта [78].

Крайне важно, что именно *эффект узнаваемости*, порождаемый оstinато, выходит на первый план в музыке XX века. Благодаря этому допустимо то или иное изменение выдержанного элемента, если сохраняется упомянутый эффект. В контексте музыкального тематизма Е.А. Ручьевская разводит оstinатный (инвариант и тема полностью идентичны) и внутриостинатный (неизменен лишь один из элементов темы) тематизм [36]. Если первый случай соответствует принципу «строгого» оstinато, то второй – *свободному, варьируемому, модифицированному оstinато*. Поскольку в обоих случаях эффект узнаваемости сохранен, можно предположить, что в XX веке расширяется и

⁹¹ На этой стороне оstinато фокусирует внимание и М.П. Левандо [66].

сама зона восприятия феномена «узнаваемого» (что обозначает психологический аспект остигатной проблематики и становится предметом самостоятельного исследования, в том числе – в докторской диссертации А.С. Молчанова [79]).

Новый подход к остигату значительно обогащает его потенциал. Массовое обращение к остигатной технике, помимо прочего, исследователи связывают с тенденцией современного творчества к лаконизму высказывания⁹² и экономии художественно-выразительных средств⁹³. Это свойство остигатности особенно важно в контексте квартетного ансамбля, сосредоточенного на ювелирной работе с деталями, о чем еще будет сказано впереди. Не менее востребовано сегодня и такое первородное свойство остигатности как *цикличность* движения, которое наполняется новыми смыслами, трактуется сообразно современным реалиям и ложится в основу внушительного количества произведений отечественных мастеров.

Отдельный вектор интересов музыкальной практики XX века направлен в сторону *остигатных вариаций*. Мощная «ренессансная» волна обращений к ним демонстрирует не только все разнообразие их решений, но и настоящие открытия в рамках данного типа композиций. Бассо остигато при этом занимает одно из наиболее значительных мест среди вариационно-полифонических форм XX века, и творчество таких мэтров, как П. Хиндемит, Д. Шостакович, А. Шнитке – яркий тому пример. Интересные и очень разные решения полифонических вариаций на остигатную тему демонстрируют и струнные квартеты В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Характерно, что в интерпре-

⁹² Так, в книге И.В. Крапивинной «Проблемы формообразования в музыкальном минимализме» [58] новая концепция музыки XX в. (минимализм) рассматривается в ее соотношении с остигатностью. В связи с этим автором выделены многие важные параметры остигатности.

⁹³ Об этом, в частности, говорится в Цикле лекций Г.А. Демешко, посвященным вопросам полифонического формообразования в музыке XX века [34].

тации композиторами минувшего столетия – при всем множестве индивидуальных подходов – просматриваются и некоторые весьма устойчивые тенденции.

Одна из них – микстовые решения: оstinатность + комбинаторика, оstinатность + имитационность и т.д. Появляются и различные сочетания внутри самой вариационности (остинатность + вариантность, сопрано и басса оstinато). Другая тенденция связана со значительным расширением контекста, куда включается оstinатная форма. Эту тенденцию точно подмечает Т.В. Франтова, подчеркивая «...далеко не исчерпанный арсенал формообразующих возможностей принципа оstinато, “встраивающегося” в разнообразные композиционные гибриды» [124, с. 30]. Квартетный жанр, как изначально было заявлено в теме настоящего исследования, – одна из таких, заново осваиваемых ею территорий. Между тем необходимо обозначить специфические проблемы, связанные с потенциалом взаимодействия оstinатности и принципов квартетного письма.

1) Столкновение монологичности (тождества) оstinатного формообразования и диалогичности (контраста) форм сонатно-циклического генеза и, прежде всего квартета – первая из таких проблем. Выдержанная тема в архетипической модели вариаций на басса оstinато, цементируя форму, фокусировала на себе внимание и неизбежно сковывала движение музыкального материала. Сонатная, трехчастная, рондальная и другие гомофонные формы, типичные для частей классического квартета, напротив, демонстрировали изменчивость, разнообразие мотивно-тематического материала, динамику развития, основанную на контрасте.

2) Логика полифонического наложения голосов-контрапунктов создавала предпосылки к массивности музыкальной ткани, тембро-фактурной «вязкости», а, следовательно, – и к выходу за рамки «четырёхстрочности» квартетного письма, что в свою очередь, вступало в противоречие с прозрачностью квартетной ткани. Таким образом, оstinатное формообразование было изначально не родственно квартетному жанру, причем, не только ввиду неудобства

музыкального склада, но также из-за опасности нивелировать самодостаточность каждого из голосов ансамбля, что соответствовало одной из его фундаментальных черт.

3) Главенство тематического и дополнительность контрапунктического планов басса оstinato заметно снижало динамичность квартетной ткани с характерным для нее равноправием функционально-смысловых нагрузок инструментальных партий. Потенциально возникала ситуация, при которой сглаживались роли ведущей и дополняющей мелодий, гармонической фигурации и функционального баса, которые в камерно-инструментальном ансамбле могли свободно перераспределяться между всеми его участниками. Виолончель, имеющая мягкий и выразительный тембр, близкий по тесситуре человеческому голосу, в квартете, как известно, нередко становится солирующим инструментом. Сковывание ее инструментальной партии рамками тематического ядра оstinato делало ее возможности в струнном квартете весьма скромными.

Особая востребованность вариационно-полифонических форм в музыке XX века (включая и не самые «удобные» для этого области) связана с *освоением новых техник композиции*. В стремлении охватить все многообразие проявлений в сфере оstinato формообразования, с одной стороны, и нащупать устойчивые тенденции в этих процессах, – с другой, исследователи предлагают те или иные варианты его систематики. На сегодняшний день отечественное музыкознание располагает несколькими наиболее значимыми классификациями оstinato форм XX века. Одна из них разработана В.Н. Холоповой [78] и включает в себя:

- 1) полиостинатные композиции на основе комплекса проведенных ритмо-мелодических тем;
- 2) оstinato-канонические формы с возможной периодической организацией какого-либо параметра;
- 3) микроостинатные формы на основе многократного повторения мелодической или мелодико-ритмической формулы протяженностью в один мотив или фразу;

4) микроостинатные формы статического типа, наполненные избыточностью повторов и направленные на организацию бесконечного процесса, композиции открытого типа.

Отметим, что в этой классификации, безусловно, зафиксированы важнейшие тенденции в области современного остинатного формообразования. И все же, на наш взгляд, критерии систематики, положенные в ее основу, являются весьма не однопорядковыми.

Более основательный подход к этой проблематике демонстрирует Т.В. Франтова – исследователь, целенаправленно ориентированный на проблемы полифонии в музыке XX–XXI веков. В ее методике привлекает, *во-первых*, стремление дифференцировать весь массив полифонических форм минувшего столетия с точки зрения репрезентации традиций и новаторства. Это позволяет разграничить столь важные для нас **классическую** и **неклассическую** линии в квартетном творчестве петербургских композиторов.

Согласно этому, полифонические формы автором распределяются в три группы:

1. *Типовые «классические» полифонические формы*: а) имитационные (канон, fuga, фугато, ричеркар, вариационно-каноническая форма); б) неимитационные (форма на *cantus firmus*, полифонические вариации на тему-остинато); в) формы, допускающие как имитационную, так и неимитационную основу (мотетная, инвенция, двухчастно-симметричная полифоническая, полифонические вариации без использования остинатной основы, полифонический цикл).

2. *Типовые «неклассические» полифонические формы*: а) крещендирующая полифоническая; б) полиостинатная крещендирующая; в) ритмо-контрапунктическая; г) симультанная.

3. *Индивидуализированные формы*, – то есть формы, не поддающиеся типологическому рассмотрению [124, с. 20].

Во-вторых, в докторской диссертации Т.В. Франтовой [124] представлена другая, более *специальная* классификация, разработанная автором применительно к полифонической музыке А. Шнитке. Она выглядит следующим образом:

- 1) серийные и сериальные полифонические формы на основе *basso ostinato*;
- 2) полифонические формы на основе *soprano ostinato*;
- 3) полиостинатные крещендирующие формы;
- 4) вариантно-вариационные формы на латентно-остинатной основе.

В рамках данной работы для нас будут важны обе предложенные Т.В. Франтовой систематики, в том числе и вторая (в части 1 и 3), адресованная А. Шнитке. Она, на наш взгляд, имеет более универсальное значение и может быть вынесена за рамки творчества отдельного композитора (в том числе – использована применительно к квартетному творчеству В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика).

В соответствии с этим, из всего арсенала культивируемых в квартете разновидностей остинато мы обращаемся к двум основным, но стилистически разнонаправленным векторам ее применения: *во-первых, к новейшим вариантам претворения бассо остинатных форм* (классический вектор), а *во-вторых, – к оригинальным образцам ритмо-остинатных форм* (неклассический вектор)⁹⁴.

Как видим, в перечисленных выше, а также некоторых других классификациях речь идет исключительно о дефинициях полифонических (в том

⁹⁴ Из специальной («шнитковской») классификации за скобками настоящего исследования остаются разделы 2 и 4, требующие специального изучения. Особенный интерес представляют формы, именуемые Т.В. Франтовой «**латентно остинатными**» (термин впервые вводится этим автором в теоретический обиход). В каком-то смысле они производны от сопрано остинато и куплетно-вариационных принципов формообразования (то есть не на традициях полифонии), хотя и значительно модифицированы. «В таких композициях, – подчеркивает Т.В. Франтова, – остинатность скрывается во внутренних слоях музыкальной конструкции, а на передний план интонационного процесса выходит вариантность, различные приемы размывания и вуалирования точной повторности» [124, с. 33].

числе – остигатных) *форм*, количество и разнообразие которых в XX–XXI веках значительно возрастает. Гораздо реже встречаются рассуждения о *жанрах* на остигатной основе. Между тем обращение не только к композиционно-организующим, но и к семантическим основам (а это уже прерогатива жанров!) ранее культивируемых полифонических форм, – не менее актуальная тенденция новой и новейшей музыкальной практики. «Игра смыслами», диалог смыслов, раскрывающий в том числе и ценностную позицию современного художника, – едва ли не главный прием стиливого почерка Д. Шостаковича, А. Шнитке и целой плеяды композиторов молодого поколения.

Напомним, что в свое время далеко не однозначным было отношение к Малеру, рискнувшему вводить в тематизм своих симфоний «низовую» лексику бытовых жанров. Но если со временем взаимодействие интонационно-тематического материала профессиональной музыки с так называемыми «первичными» жанрами стало своего рода нормой, то стиливые взаимодействия между профессиональными жанрами различной стиливой традиции (по типу: *жанр в жанре*) – удел преимущественно нового и новейшего музыкального искусства. Тем более, когда дело касается включения полифонических жанров, истари наделенных высоким духовным статусом, – в жанры гомофонной традиции.

Дополнительная сложность для исследователя – вычлнить и описать критерии различия между аналогичными парами полифонических форм и жанров (причем не только остигатных!), а значит и оперировать их смысловыми значениями в инородном жанровом контексте. В ряде случаев такое разграничение представляется не просто сложным, но практически вообще невозможным, на что есть, на наш взгляд, объективные основания.

Так, жанровый статус канона, имеющего почти 1000-летнюю историю развития, в литературе практически не обсуждается. И это не случайно: говорить о некой универсальной «знаковой» функции канона сложно⁹⁵. В целом же

⁹⁵ Понятия Вечности, Следования учению, Истине – едва ли не самые древние и устойчивые для него среди всех прочих. Но, по-видимому, для современного композитора –

его смысловая и функциональная нагрузка в каждом новом опусе полностью зависит от стилевого контекста, в котором он используется, художественного замысла, почерка и техники композиторского письма.

Непростая ситуация и с жанровой идентификацией полифонических форм (фуга и вариации на басса остинато), практикуемых в эпоху барокко. Единой точки зрения до сих пор не существует даже в отношении фуги, хотя данная тематика и обсуждается в литературе. Наиболее обстоятельно вопрос жанровой идентификации фуги затрагивает А.Г. Михайленко [74], отмечая его дискуссионный характер⁹⁶. Автор справедливо отмечает, что композиционной основой жанра фуги является форма фуги, в то время как далеко не каждая форма фуги есть жанр фуги.

Аналогичная ситуация и с остинатными вариациями, возраст которых (например, теноровых остинато) не менее почтенный, чем возраст канона. Что касается смысловых ракурсов остинатности, то и они исторически столь же изменчивы, что и семантические аспекты канона (канонической имитации). Более того: начиная с XIX века и, особенно, в XX веке можно наблюдать появление новых, генетически мало связанных с прошлым смысловых модусов остинатности. Так, М. Левандо уже стремится разграничить оттенки противоположных полюсов выразительности остинато, связанных с динамикой и статикой⁹⁷. Эту идею еще более четко артикулирует и А.С. Молчанов. Он пишет: «... в современном искусстве данный тип музыки [речь идет об остинатности – К.Х.] развивается в двух основных руслах. Первое связано с действенно-ак-

далеко не единственные. Конечно, и сегодня можно найти образцы своеобразной «реанимации» барочной идеи Уподобления, сопричастности Вечному, созвучные изначальным свойствам канона с его сосредоточенной погруженностью во внутреннее измерение музыки. Однако и в данном случае эта идея так или иначе преобразуется в драматургический феномен «остановки времени», напряженного ожидания [34].

⁹⁶ Он, в частности, ссылается на классификацию жанров, предложенную А.Н. Сохромом, в которую, согласно автору, входит прелюдия, но не фуга. Парадокс заключается в том, что оба они образуют малый полифонический цикл.

⁹⁷ Логическим пределом первых в современной практике становятся образы механистичности, вторых – сфера колористики, а также образы застылости, оцепенения, прострации.

тивной трактовкой оstinato, образами циклического и поступательного движения, нагнетания, отражением работы различных механизмов и машин. Второе направлено на развитие одного длящегося состояния как своеобразного универсума, погружения в него слушателя и “растворения” в этом состоянии» [78, с. 14].

Итак, оstinatность, прежде всего, один из базовых принципов музыкального искусства. Он же – универсальный композиционный прием и способ пространственно-временной организации, издревле присущий профессиональной музыке. На различных этапах ее развития «...он получает своеобразное претворение – в тематической, фактурной, ладовой организации, обретая свое законченное выражение в нескольких исторически сложившихся типах оstinатных форм» [34, с. 5]. Наиболее распространенной из них являются вариации на выдержанный бас. Очевидно, что не всякий принцип оstinатности⁹⁸ в своем конкретном практическом применении представляет собой законченную форму оstinатных вариаций. Точно так же не всякая такая форма (в том числе и вариации на *basso ostinato*) уже по определению – жанр.

Но вернемся к полифоническим вариациям на тему оstinato. Все разновидности последних, как уже отмечалось выше, исследователями чаще всего рассматриваются в плоскости музыкальных форм и в категорию жанров не попадают. А если и возникает ракурс такого рода рассуждений, то идентификация жанровых свойств осуществляется, как правило, на основе артикуляции нормативов его синтаксиса и композиционной структуры. Таковым, к примеру, является следующее общее определение жанра Е.В. Назайкинским: «Жанр – это целостный типовой проект, модель, матрица, канон, с которым соотносится конкретная музыка» [81, с. 95]».

Представляется, что подобный типологический подход к жанру применительно к фуге и оstinатным вариациям не работает, так как не разграничивает понятия «форма» и «жанр». И в данном вопросе, опять-таки, трудно не

⁹⁸ Как и любой другой: имитационность, фугированность, сонатность, сюитность.

согласиться с А.С. Молчановым, который подчеркивает: «...явление остиности носит комплексный характер и во многом имеет сходство с фугой, поскольку может быть оценено и как прием изложения музыкального материала, и как форма, и как *определенный композиторский жанр* [курсив наш – К.Х.], хотя последний аспект наименее осознан» [78, с. 15].

Нельзя сказать, что попытки комплексного определения жанра (в том числе вариаций на тему остиности) вообще не существуют. Наиболее удачной в этом смысле нам представляется точка зрения Л.Н. Березовчук. В своей статье «Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты)» концепция жанра рассматривается автором как «*способ общения между композитором и слушателем, который формировался и совершенствовался на протяжении всей истории музыкального искусства*» [16, с. 110]. Данная «типология жанров, – подчеркивает автор статьи, – отличается от существовавших ранее тем, что у нее один (!) параметр описания – *функции жанровых клише*», объединенных неким «логико-семиотическим механизмом» [16, с. 114]⁹⁹.

Таким образом, автор и в самом деле пытается представить в ней все многообразие существующих в профессиональной практике музыкальных жанров сквозь некую единую призму, не ограниченную типологической атрибутикой каждого, а сконцентрированную на особенностях жанра как *средства коммуникации*. Симптоматично, что в четвертую, наиболее сложную *аналитическую группу жанров* – наряду с сонатно-симфоническим циклом, большим и малым полифоническими циклами, *concerto grosso*, сюитой, – согласно автору, попадают также *вариации* (в том числе полифонические – чакона и пассакалья).

«Клише этих жанров обладают сложной организацией и обуславливают единство композиции: тип тематизма, цикличность, господствующий в жанре

⁹⁹ Под «жанровыми клише» Л.Н. Березовчук подразумевает нормативы в области музыкальных средств. Всего в своей систематике автор статьи выделяет четыре группы таких клише, объединенных логико-семиотическим механизмом: миметически простые, миметически сложные, синтетические и аналитические [16].

тип развертывания материала, наличие образных оппозиций, тип соотношения частей и целого» [16, с. 114]. В отличие от более простых, «номинативных» жанров (первой и второй группы), в жанрах данной группы *«нормативность распространяется на самые глубинные уровни смысло- и формообразования [курсив наш – К.Х.]*. Клише порождают особую для каждого жанра *логику высказывания [курсив наш – К.Х.]*, проявляющуюся в выборе темы (индивидуальной в каждом произведении, но типичной для жанра), в характерной для жанра трактовке цикличности, в специфически в каждом жанре проявляющимся внутрициклическим связям. Все это дает возможность предположить, *что жанровые клише в четвертой группе посредством логики музыкального высказывания осваивают в музыке логику связей между реалиями внешнего мира*. Функцией столь сложных жанровых клише является *упорядочивание, организация музыкального текста»* [16, с. 114].

Но феномен жанра не ограничивается только *нормативной* функцией, реализуемой с помощью жанровых клише. Не менее важны и две другие его функции: *знаковая*, осуществляемая через логико-семиотические принципы и *коммуникативная* – через распознавание и интерпретацию слушателем жанровых клише в опоре на весь существующий у него музыкальный опыт. Все эти функции взаимосвязаны и действуют одновременно.

В контексте этих рассуждений в жанре пассакальи доминируют два принципа развертывания – тождество и вариантность (значение контрастности – в сравнении с тождеством и вариантностью - в полифонических вариациях не велико). Областью значений для первого *«...является постулирование какой-либо идеи или принципа, настойчивое указывание на какой-либо предмет или процесс*. Принцип вариантности *<...>* обозначает логику причинно-следственных связей, лежащую в основе любых изменений внешнего мира» [16, с. 117]. Инварианту данного жанра, таким образом, соответствует некоторая структура, – соотношение доминирования (тождество) и подчиненности (вариантность) функций. В свою очередь, клише пассакалии, – “принцип раз-

вертывания” – содержит в себе указание на тот факт, что композитор объясняет себе закономерности универсума с точки зрения причинно-следственных связей и какого-либо доминирующего принципа. <...> Любая из пассакалий, – заключает далее исследователь, – независимо от автора и от времени создания, обладает через клише “принцип развертывания” подобной областью референции» [16, с. 117].

Не менее важна и специфика музыкально-коммуникативных процессов, сопровождающих восприятие слушателем аналитических жанров. Если коммуникативные процессы жанров номинации подразумевают знание о мире, накопленное *коллективным опытом*, то аналитические жанры, напротив, вводят в процесс коммуникации *индивидуальный опыт*, который создается рефлексией, стремлением осмыслить внутреннюю связь наблюдаемых явлений (это жанры «предикации») ¹⁰⁰.

Жанровую специфику пассакальи во многом определяет и характерный для нее тип тематизма (объект варьирования), в том числе – связанный с прообразами старинных танцев – чаконы и пассакальи. ¹⁰¹ Их возникновение, как

¹⁰⁰ В отличие от жанров «номинации», жанровые клише которых не подразумевают то или отношение к реалиям мира, которые они обозначают, аналитические жанры – это всегда отношение, «выражение человеком того, что для него в данный момент, в данных обстоятельствах данное событие выглядит так, а не иначе» [16, с. 116]. Подобные жанры Л.Н. Березовчук акцентирует понятием «предикативные» (предикат – то, что высказывается (утверждается или отрицается) в суждении о предмете).

¹⁰¹ «Относительно первозданного вида пассакальи и чаконы существуют разные точки зрения. Г. Риман считает, что это испанские танцы. Различие между ними заключается в том, что в пассакальи тема излагается одностольно, а в чаконе – в аккордовом складе. К. Закс в «Мировой истории танца» пишет, что чакона пришла в Европу из Америки (это танец смешанного происхождения – «мулатская чакона»). Пассакалья же – ближайшая родственница чаконы, но в последней оstinato может быть только в басу, а в пассакальи – в любых голосах. Б.Л. Яворский в качестве первоосновы обеих называет сарабанду, в которой часто появлялся нисходящий бас, развитие и закрепление которого в виде выдержанного принципа оstinato привело к образованию, с одной стороны, чаконы, с другой – пассакальи. Элегическое, печальное сосредоточилось в чаконе, выявление торжественного превратило сарабанду-чакону в пассакалью (музыку для прохождения по улицам, музыку-шествие)» [34].

уже отмечалось, происходит в эпоху барокко, где остиная мелодия в нижнем пласте фактуры окончательно обретает характер темы¹⁰². В.В. Задерацкий вносит существенное дополнение в ее понимание, отмечая, что ритмическая стабильность басса остиной темы придает ей монументальность и связывает даже малые формы с символом вечности [46].

Таким образом, в пассакалье и чаконе существуют глубинные связи между уровнями *смысло- и формообразования*. Нормативность структурных и организационных принципов басса остиной формы, составляющих ее основу, потенциально «заряжена» некой семантикой. В свою очередь, смысловой аспект и коммуникативный потенциал этих близких друг другу жанров определяют, не только некие универсальные принципы (сбалансированное сочетание изменяемого и неизменного, характерная логика развертывания, опирающаяся на доминирование сдерживающих факторов и связанная с *постулированием* той или иной идеи), но и унаследованный ими дух «...старинных жанров, традиционно медленных, воплощающих сферу возвышенной философской рефлексии в ее печально-элегическом (чаконе) или торжественном (пассакалья) ракурсах» [34, с. 51].

Однако даже в рамках этой, коммуникативно наиболее «читаемой» ветви остиности, нашедшей свое многократное применение в музыке XX–XXI веков (А. Веберн, П. Хиндемит, Д. Шостакович, К. Караев, А. Шнитке...), можно наблюдать тенденцию к значительному преодолению выше означенной образно-смысловой амплитуды. И разнообразие художественных решений того или иного современного автора тесно связана с его языковой стилистикой и драматургическим контекстом произведения, в рамках которого пассакалья (чаконе) используется.

¹⁰² Как уже отмечалось, типовая форма темы басса остиной откристаллизовалась в первой половине XVIII века и имеет лаконичную квадратную структуру, что связано как с изначальной принадлежностью к танцевальной музыке (пассакалья и чаконе), так и с необходимостью большого количества множественных повторов без каких-либо существенных изменений.

Обращаясь к жанру струнного квартета в ракурсе его взаимодействия с барочной моделью оstinатных вариаций, мы уже отмечали определенный диссонанс, обусловленный несовпадением специфики квартетного ансамбля с нормативами бассо оstinатного формообразования¹⁰³. Проблема «совместимости» жанрово-означенных образцов бассо оstinатных форм с внутренними ресурсами квартета стоит, на наш взгляд, еще более остро. Ведь в этом случае (жанр в жанре!) происходит диалог разных смыслов, обусловленных онтологическим различием барочных жанровых «тяжеловесов» (чаконы и пассакальи) и рафинированного детища эпохи классицизма – квартетного ансамбля.

Каким будет результат такого диалога, зависит от самого композитора, в том числе – от его ценностной ориентации. Будет ли этот результат приятием «чужой» жанровой лексики или девальвацией смыслов старинного жанра, интегрируемого в новое для него художественно-стилевое пространство? Сохранится ли его формообразующая основа или ее место займут оstinатные принципы, сложившиеся и закрепившиеся уже в практике XX века? Частично ответ на этот вопрос дают различные варианты концепционного и технического истолкования старинных бассо оstinатных форм и жанров в квартетах В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Однако основные модели работы с этим пластом сформировались ранее, в наследии двух великих мэтров музыкального искусства XX века – Д. Шостаковича и И. Стравинского. Поскольку их опыт – прямо или косвенно – оказал влияние на творчество трех петербуржцев, обратимся к рассмотрению этих моделей в следующем разделе данной главы.

¹⁰³ Обнаружить и описать его можно только опираясь на оstinатные фрагменты, компактно охватывающие отдельные части или крупные разделы квартетов петербургских авторов. В связи с этим они и становятся для нас основным материалом анализа. «Точечное» применение оstinатности, как указывалось выше, не входит в специальные задачи настоящей работы, хотя «попутно» может быть затронуто в дальнейшем.

§ 2. Модусы оstinатности в музыке Д. Шостаковича и И. Стравинского как прототипы вариационности в квартетах петербургских мастеров

§ 2.1. Два вектора «пассакальности» в инструментальном творчестве Д. Шостаковича и И. Стравинского

К оstinатным формам в статусе барочных жанров (пассакальи и чакконы) обращались и продолжают обращаться многие композиторы минувшего и нынешнего столетия. Но у истоков возрождения этого старинного пласта стоят две абсолютно разные, и в то же время равновеликие по своей значимости фигуры – Д. Шостаковича и И. Стравинского¹⁰⁴. В ракурсе нашего исследования они интересны тем, что обретенный ими опыт претворения оstinатности определит основные направления работы с ней и в дальнейшем, у последующих поколений отечественных композиторов. К их числу принадлежит и камерно-инструментальное творчество трех петербургских авторов. Однако, есть и нечто общее, что объединяет столь разных художников, как Д. Шостакович и И. Стравинский: это их принадлежность к культуре XX столетия. Отсюда – *модификация*, своего рода культурное «переинтонирование» *вариационно-остинатных форм и принципов, сложившихся в прошлом*.

Явление, связанное с целенаправленным обращением современного композитора к стилевым или синтаксическим закономерностям прошлого, – одна из наиболее обсуждаемых проблем современного музыкознания. «Диалог смыслов» – едва ли ни самый сложный ее срез. Так, Л.Н. Березовчук одна из первых рассматривает эту проблему в русле межкультурных взаимодействий и с этой целью вводит в научный оборот такое понятие как «ассимиляция»¹⁰⁵. Согласно автору, «Ассимиляция <...> – это воссоздание в тексте про-

¹⁰⁴ Рассмотрению данного явления посвящена отдельная статья [38].

¹⁰⁵ Ассимиляция – от лат. *assimilis*, что означает «уподобление», «копирование», а также от лат. *assimulo* – «схожий», «подобный».

изведения различных уровней музыкального языка, сформировавшегося в музыкальных культурах разных эпох и ареалов. Воссозданные уровни музыкального языка, – подчеркивает Л.Н. Березовчук, – взаимодействуют со стилевой и языковой системами современного композитора» [15, с. 9].

Феномен, близкий по смыслу «ассимиляции», в работах других авторов нередко акцентируется понятиями «стилизация», «работа по модели», а специфика его претворения – терминами «очуждение», «остранение», «деформация», «интеграция», «присвоение». Так, в своей статье «К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов» Л.А. Гильдинсон поднимает проблему *диалога стилей* как диалога «...сознаний, каждое из которых обладает своим взглядом на мир, своей точкой зрения; это диалог разных точек зрения, в процессе взаимодействия деформирующих друг друга» [24, с. 93]. Отталкиваясь от принципов *бахтинского диалога*, исследователь рассматривает его в ракурсе *модель* (заимствованный текст, стиль, элемент стиля, жанр) – *авторское сознание* (точка зрения композитора, возникающая при интерпретации моделируемого материала).

Практикуемые перманентно (фуга, канон), а тем более – заново возрождаемые (остинатные вариации) полифонические формы, архетип которых восходит к доклассическим эпохам, – в XX веке тоже попадают в поле стиливых взаимодействий¹⁰⁶. В их числе – интересующие нас *вариации на басса остинато в жанровом облике барочной пассакальи*, многопланово представленные в наследии отечественных композиторов ушедшего столетия.

Разнообразие подходов к барочному архетипу демонстрируют струнные квартеты Б. Тищенко, В. Салманова и Ю. Фалика. Так, Пассакалья Б. Тищенко (IV часть Второго квартета) являет собой образец наиболее бережного подхода к «отражаемому» старинному жанру. Композитор выстраивает масштабную

¹⁰⁶ В связи с этим мы по необходимости обращаемся к некоторым концепциям и методологическим подходам, аккумулированным на исследовании феномена культурно-стилевых взаимодействий. Прежде всего, это работы Л.Н. Березовчук [15; 16; 17]. Их подробный анализ и оценка – отдельная задача, выходящая за пределы данного диссертационного исследования.

форму финала на основе аккордово изложенной 4-тактовой темы, подвергаемой фактурному варьированию на ее неизменный гармонический остов. Иначе строится финальная часть его же Четвертого квартета с многократно повторяющимся нисходящим оборотом (в диапазоне соль–ре) в басу. Не являясь стабильной основой всей части, этот оборот сообщает масштабному фрагменту завершающей части Квартета дух ранних барочных пассакалий с их лаконичными, функционально артикулированными басовыми остинато. В. Салманов (III часть Четвертого квартета) «совмещает» его нормативы с новой техникой письма, максимально приспособлявая к нуждам ансамблевого музицирования, наконец, – задача Ю. Фалика («*Requiem*», II часть Шестого квартета) сосредоточена на переосмыслении риторического оборота *passus duriusculus* в русле синхронизации его древней символики с собственным замыслом.

В описании подобных различий, на наш взгляд, важна не просто общая констатация существующего «зазора» между заимствованным (барочным) и авторским стилями, но и необходимость аналитически вычленить и зафиксировать *определенные музыкально-текстовые уровни*, охваченные такого рода стилевыми взаимодействиями. Именно такую цель ставит перед собой Л.Н. Березовчук, стремясь разграничить такие уровни ассимиляции, как «синтаксический», «семантический» и «жанровый»¹⁰⁷. Последнему из этих уровней исследователь уделяет особое внимание, подчеркивая, что при жанровой ассимиляции в новом произведении восстанавливается так называемая “установка для восприятия” – коммуникативный признак жанра – соотносящаяся с аналогичной характеристикой жанра, в котором создано новое произведение» [15, с. 14].

¹⁰⁷ Первый уровень, согласно автору, «...это воссоздание структуры музыкального языка через применение в современном произведении закономерностей музыкального синтаксиса, производных от данного языка». При семантической ассимиляции – элементы музыкальной речи “чужого” языка, среди которых могут быть интонационно-ритмическая формула, стереотипный гармонический оборот, артикуляционные признаки, манера оркестровки... подчиняются закономерностям музыкального синтаксиса, которых придерживается современный автор». Наконец, третий уровень – «жанровая ассимиляция» – это воссоздание структурно-композиционных признаков жанра, сформировавшегося в том или ином языке, осуществляя в нем коммуникативную функцию.

В свою очередь, жанровую ассимиляцию Л.Н. Березовчук подразделяет на *«ассимиляцию жанра в целом»* и *«ассимиляцию структурно-композиционных признаков жанра»* [15, с. 18]. Первая из них предполагает создание композитором XX века собственного произведения, жанровый архетип которого восходит к иной языковой системе, *не исключая при этом и его коммуникативный срез, а, стало быть, так или иначе сохраняя его наиболее универсальные, узнаваемые слушателем семантические аспекты*. Вместе с тем адресация к «отражающему жанру» (термин В.Н. Холоповой) не исчерпывает содержательной концепции нового опуса, так как она, с одной стороны, интегрируется со стилевой системой современного композитора, а с другой, – с содержательно-драматургическими задачами того жанра (например, пассакальи), в контекст которого модель старинного жанра включена¹⁰⁸.

Вторая разновидность ассимиляции направлена на воссоздание структурно-организационных признаков, характерных для жанрового архетипа. В этом случае в современном опусе для художника важен не столько семантический «контур» объекта ассимиляции, сколько закономерности его композиционно-синтаксического устройства, обуславливающие определенную дисциплину процессов развертывания. *«Авторское сознание» и первичная жанровая модель в данном случае наиболее дистанцированы друг от друга*, и на передний план выходит экстрамузыкальная семантика синтаксической структуры нового музыкального языка. Особенно наглядно такая разность между «первичным» и новым (авторским) уровнями музыкального языка проявляется при использовании современным композитором новых «техник» музыки XX–XXI веков.

Подобная дифференциация, предпринятая автором, может быть полезна и в контексте сравнительных рассуждений об И. Стравинском и Д. Шостако-

¹⁰⁸ В этой ситуации пассакалью можно рассматривать как жанр «отдающий», а квартет – как жанр «берущий», интегрирующий в свое пространство столь «неудобную», на первый взгляд, басса остинатную модель.

виче. Тем более, что оба мастера охотно обращаются к принципам остиности. Между тем характер предпочтений и метод работы с таким материалом, равно как и его конечный результат у каждого из этих художников сугубо индивидуален. А поскольку апробированные ими способы претворения остиной полифонии становятся своеобразными векторами для творчества последующих поколений композиторов, остановимся на них чуть подробнее.

Прежде всего, у Д. Шостаковича и И. Стравинского взаимоотношение с полифонией в целом далеко не одинаково. Так, *полифоничность мышления* – органическая черта стиля Д. Шостаковича, нередко определяемого исследователями как «полифонический симфонизм». И. Стравинский, исповедует иное, в чем-то опережающее свое время ощущение полифонии, основанное на скрытых возможностях ритмики и сонорики. В соответствии с этим художественные установки этого мастера лежат в стороне от «полифонического симфонизма» Д. Шостаковича и всецело направлены на раскрытие новых динамических ресурсов полифонии¹⁰⁹, тем самым определяя пути ее дальнейшего развития. В отличие от Д. Шостаковича, к полифоническим моделям прошлого И. Стравинский также обращается нечасто, в основном, в позднем творчестве, в рамках которого традиционная сущность полифонического синтаксиса в наибольшей степени распознается им как чужеродная, «внетекстовая» структура.

В свете вышесказанного становится ясно, сколь различен подход обоих мастеров к интерпретации полифонических принципов и жанров. Что касается пассакальи, то Д. Шостакович неоднократно обращается к ней, главным образом в контексте крупных инструментальных жанров. Можно с уверенностью сказать, что именно он – один из самых «пассакальных» композиторов XX

¹⁰⁹ Симптоматично в этом смысле следующее высказывание Ю.Г. Кона: «В “Пляске”, в условиях сведения до минимума мелодического и гармонического факторов становления музыки, *полиритмия становится решающим свойством симфонизма* [курсив наш – К.Х.], то есть непрерывности становления ее подъемов и спадов» [57, с. 240].

века. Несмотря на все нюансы ее трактовки, связанные с концептуально-драматургическими задачами целого (симфонии, концерта или инструментального ансамбля), он тяготеет к *ассимиляции этого старинного жанра в целом*.

Иное – у И. Стравинского: он лишь однажды обращается к жанру пассакальи в своем Струнном септете. Но это расхождение не ограничивается только количеством. Перед нами – качественное различие в подходе к данному жанру у Д. Шостаковича и И. Стравинского. Для примера вкратце сравним приоритеты того и другого при воспроизведении ими жанрового прототипа пассакальи. В качестве образца возьмем пассакалью Д. Шостаковича из Восьмой симфонии и единственную Пассакалью И. Стравинского из его Септета, стремясь оценить их в плане соотношения с отражающим жанром¹¹⁰ и временно отвлекаясь от образно-драматургических задач более сложного контекста (о чем будет сказано позже).

Анализ пассакальи из четвертой части Восьмой симфонии демонстрирует тонкий «жанровый слух» Д. Шостаковича, связанный с претворением возвышенного духовного строя, философичностью, изначально этической тональностью высказывания (назовем это «архетипической жанровой интонацией»). Как нельзя более уместной эта старинная форма оказывается здесь, знаменуя собой переломный этап предшествующего развития (скерцо-токаты III части и мощного кульминационного всплеска в начале IV части в ц. 112). По точному замечанию Л.А. Мазеля, пассакалья, «...связанная с неизменной, “сковывающей” повторностью основной темы, является здесь средством передачи состояния глубокого потрясения – мрачного и трагического оцепенения» [69, с. 96]. В целом сохранен композитором и типовой структурно-композиционный план, и логика развертывания пассакальи, что и позволяет говорить об *ассимиляции жанра в целом*.

¹¹⁰ К примеру, Пассакальей И.С. Баха *c-moll* для органа – своего рода барочным эталоном этого жанра.

И все же здесь перед нами статика совершенно иного рода, нежели величественный барочный эпос – это оцепенение с отзвуками пережитой и приглушенной боли, отзывающейся выразительными репликами-контрапунктами верхних голосов (соло валторны, а затем флейты и кларнета). Не что иное, как внутреннее чутье художника-психолога заставляет Д. Шостаковича преодолеть в своей Пассакалье ее изначально созерцательный тон и, как следствие, – скорректировать соотношение «сдерживающих» и «побуждающих» факторов развития [19; 20]. Так, уже первые четыре вариации развиваются по принципу интонационного прорастания (тип продолженного развития), а начиная с пятой, на первый план выходит принцип смены контрапунктических установок, и вместе с ним – смещение акцента с доминирующего в барочной полифонии «контраста вертикали» (термин Т.Н. Ливановой) на горизонталь. Тем самым включается развитие, основанное на принципе разновременного контраста, то есть «повествование о...» подспудно вытесняется непосредственным процессом развития действия.

Суммируя сказанное, можно заключить, что перед нами – сфера духовно позитивного, не акцентируемого «субъектной» эмоцией начала, во многом обусловленная актуализацией элементов полифонического языка (жанр пассакальи). Однако, *определенный градус «ценностного напряжения» между старым (барочная модель жанра) и новым (авторский план) все же сохраняется*. Стилистическое решение Д. Шостаковичем старинного жанра возникает на пересечении гомофонного мышления¹¹¹ (диалектичность, скрытая диалогичность¹¹²) и традиций полифонической культуры (полифоническая упорядоченность, структурированность). Именно это обстоятельство делает пассакалью

¹¹¹ Напомним, что Д. Шостакович – представитель гомофонной конвенции в музыке XX века, композитор-симфонист. Поэтому диалогизацию и симфонизацию полифонических жанров в целом можно характеризовать как еще одну грань стилевого почерка этого композитора).

¹¹² Согласно М. Бахтину, «Диалог есть не преддверье к действию, а само действие» [13].

из IV части Восьмой симфонии Д. Шостаковича необычайно объемной по своему смысловому наполнению и сообщает ей значение драматургического центра всего цикла.

Отметим и еще один немаловажный аспект. Если на уровне цикла Восьмой симфонии в целом драматургия основана на воплощении конфликтной ситуации, резко сталкивающей «силы действия» со спокойными образами, то во внутренней драматургии пассакальи доминируют тонкие психологические контрасты, которые начинают преобладать у Д. Шостаковича в позднем периоде творчества. И «подобная драматургия, по справедливому замечанию Л.Н. Раабена, могла “взрасти” только у композитора высочайшей организованности мысли, причем не отвлеченно рационалистической, а эмоционально-пережитой» [93, с. 50].

У И. Стравинского ассимиляция полифонического жанра в целом¹¹³ – явление нечастое. Один из немногих образцов такого рода – Пассакалья из Септета. Судя по жанровому предисловию, автор имел в виду именно целостное воспроизведение жанра. Одной из наших промежуточных задач будет попытка определить, насколько здесь и впрямь сохраняется так называемая «установка для восприятия» – коммуникативный признак жанрового архетипа пассакальи, а также выявить, в какой мере семантика объекта ассимиляции соотносится с аналогичной характеристикой жанра, в котором создана часть произведения И. Стравинского.

Обращение к Септету, написанному в так называемый «серийный» период, убеждает нас в том, что композитор пытается апробировать современные техники и приемы письма на основе строго полифонических форм. «Здесь наиболее ясно просматривается, – по объективному замечанию В.В. Задерацкого, – индивидуально-стилевой поиск на основе компромисса новейших “си-

¹¹³ В позднем творчестве это преимущественно литургические жанры («*Requiem canticles*», «*Threni*», «*Canticum sacrum*», «Месса»), инструментальные танцы эпохи барокко и т.д.

стем” с реформированными старожанровыми и староконструктивными принципами» [48, с. 107]. Автор монографии об И. Стравинском подчеркивает (и это особенно важно в нашем случае), что данная тенденция вообще характерна для многих наиболее ярких явлений музыки XX века. Однако «...каждый раз, – уточняет В.В. Задерацкий, – мы видим различное внутрикомпозиционное (функциональное) соотношение стилевых компонентов, “диффузирующих” в синтезе, что, в сущности, во многом определяет художественный результат» [48, с. 107].

Рассматривая композицию Пассакальи И. Стравинского, В.В. Задерацкий подмечает тончайшие нюансы сближения таких категорий, как «тема» и «серия», «монотематизм» и «моносерийность» на основе «интонационно» трактуемого начального оборота серии¹¹⁴, который становится истоком тематизма всех последующих разделов Пассакальи, а также темы фуги¹¹⁵. Однако, в условиях конструктивной трактовки такого рода «тематизма», комбинаторно-серийных способов работы с ним – наряду с постоянным изменением интервальной и ритмической плотности исходного материала и организации большинства контрапунктов на все той же звуковой основе – вряд ли можно рассчитывать на непосредственное восстановление установки восприятия с привлечением первичных жанровых ассоциаций. Перед нами *синтаксическая структура нового музыкального языка*, уподобляемая структурно-композиционным признакам старинного жанра.

Видимо, это имел в виду и В.В. Задерацкий, обобщая свои наблюдения над произведением-ассимилянтом И. Стравинского: «Итак, Пассакалья представляет собой смелую попытку синтеза старожанровых основ и новых форм комбинационной техники. Не преуменьшая значения серийных принципов в процессе формообразования, укажем, что в звучании Пассакальи

¹¹⁴ Индивидуальная серия, положенная в основу бассо-остинатной формы второй части Септета, состоит из 16 звуков, обнимаемых 9-ступенным звукорядом.

¹¹⁵ Имеется в виду финальная часть Септета – Жига.

И. Стравинскому удалось воплотить традиционные признаки жанра. В условиях ортодоксальной полифонической формы обращение к системе модусных наклонений тематической серии невольно ассоциируется со старополифоническими установлениями <...>. Пассакалья – прекрасный образец синтеза традиционного и серийного с преобладанием внутрителивого акцента на обновлении жанровых представлений» [48, с. 205–206].

Итак, «...акцент на обновлении жанровых представлений» – мысль, очень важная, на наш взгляд, в заключительном рассуждении В.В. Задерацкого. В самом деле: воспроизведение полифонического типа мышления, тем более – *полифонического жанра*, – это явление не только синтаксического, но и семантического порядка. А поскольку обращение к полифоническому типу мышления у И. Стравинского (пассакалья) происходит через отрицание тональной системы и других атрибутов ее функциональности, более точной, на наш взгляд, представляется точка зрения Л.Н. Березовчук, которая отмечает: «В данном случае перед нами не случайное отрицание каких-либо единичных средств выразительности: *оспариваются полномочия целой системы художественного моделирования действительности* [курсив наш – К.Х.], происходит замена одной централизующей творческие процессы структуры на другую...» [17, с. 111].

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

Краткий сравнительный обзор двух пассакальных опусов показал принципиальное различие в отношении Д. Шостаковича и И. Стравинского к включаемым ими в собственный инструментальный контекст старинных жанровых

моделей. В этой связи интересна еще одна грань рассуждений Л.Н. Березовчук, которая касается не только стилевых взаимодействий в творчестве композиторов XX века, но и стоящего за ними *столкновения различных систем ценностных ориентаций*: современного произведения и встраиваемых в него жанров музыкального прошлого.

Результат такого столкновения оказывается двояким. В одном случае происходит воссоздание реалий музыкального искусства прошлого как близких и органичных миропониманию наших дней. При этом «...самые тонкие формы общения с музыкальным прошлым – воссоздание синтаксических принципов, генезис которых восходит к иным культурным периодам, нежели предшествующая XX веку традиция музыкального мышления, – зачастую воспринимаются не как стилевые взаимодействия, а как *«переосмысление традиций музыкальной классики...»* [17, с. 110]. Во втором случае – «...стилевая система автора [современного композитора – К.Х.] создает в произведении такую ситуацию, когда “воссоздаваемые” жанры, генетически обусловленные предшествующим этапом музыкальной культуры, теряют свою семантику, связанную с воплощением позитивного начала. Они становятся носителями образов, отрицаемых системой воззрений композитора» [17, с. 96]. Первый вариант стилового взаимодействия автор акцентирует понятием **«актуализация»**, второй – понятием **«очуждение»**.

Из вышесказанного очевидно, что Д. Шостаковичу ближе первый способ воплощения стилового взаимодействия, тем более, когда дело касается жанровой природы полифонических жанров. Второй, самый «жесткий» способ жанрового переинтонирования – очуждение – связан в его творчестве основном с синтаксической ассимиляцией гомофонического языка (первичные, бытовые жанры). Этим во многом обусловлена сфера гротеска в инструментальной музыке, в том числе для создания характеристик образов зла. Однако,

в отдельных случаях эта практика композитора распространяется и на полифонический язык¹¹⁶. Так, очуждая жанры, генетически связанные со сферой героики или нравственного благородства и используя для этого глубинные свойства полифонического тематизма—музыкальной мысли, Шостакович порой достигает разительно обратного эффекта («дегероизации», безнравственности и т.д.). Таковым, в частности, является жанр вариаций на *basso ostinato* из 7 сцены «Катерины Измайловой» (ц. 393, эпизод с «наставником»), где есть признаки очуждения жанра, близкого чаконе¹¹⁷.

В рамках инструментального творчества, в стороне от сюжетных линий и персонажей, воспроизвести подобный феномен намного сложнее, опираясь при этом только на технологические и музыкально-выразительные средства в самом тексте произведений. Это разнообразные приемы утрирования, «выпрямления», тиражирования. И если эти возможности в условиях оркестрового инструментария (симфония, инструментальный концерт) достаточно обширны, то в пределах камерно-инструментальных жанров они намного скромнее и требуют от композитора особого мастерства и тончайшей работы с деталями. Большое значение в этой связи обретают штрихи, характер звукоизвлечения, артикуляция, особые динамические оттенки. Таким образом, пассакалья в ракурсе «актуализации» жанра — не единственный вариант претворения Д. Шостаковичем оstinатности.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что опыт обращения Д. Шостаковича к старинному полифоническому принципу наиболее интересен с точки зрения мастерского **варьирования «ценностного напряжения»** между первородным и авторским планами. Эту линию он осуществляет не только в крупных инструментальных жанрах, но и в жанрах камерно-инструментальной музыки.

¹¹⁶ Впрочем, практика XX века все чаще дает подобные образцы «понижения» изначальной «высокой» семантики полифонических жанров (примеры: фуги из II части ф-п Концерта Б. Тищенко, из «Бюрократиады» Щедрина).

¹¹⁷ На это, в частности, указывает Л.Н. Березовчук [17, с. 103].

Иная, отличная от Д. Шостаковича интерпретация Пассакальи в Септете И. Стравинского отнюдь не означает девальвации художественной значимости данного опуса, написанного рукой величайшего мастера. Перед нами – характерная для искусства XX века концепция дистанцированного подхода к традиции. И. Стравинский готов заимствовать от барочной «пассакальи» строгий внутренний порядок, который определял процесс полифонического развертывания в рамках старинной формы. Архитектоника Пассакальи И. Стравинского, синхронизируемая с последней по ряду параметров (дисциплина в организации целого, скрытая от слуха опора на инвариантно повторяющийся элемент – 12-тоновую серию) – единственное, что становится связующим звеном между архетипом и ее жанровым «двойником» в Септете И. Стравинского. И подобный вариант модифицированного решения пассакальи композитором XX века укладывается в понятие «жанровый кенотип» (термин И.В. Гребневой)¹¹⁸.

§ 2.2 И. Стравинский у истоков новой остинатности

Если Д. Шостакович – при всей инновационности своего подхода к традиции – скорее подхватывает, а в чем-то и договаривает ее, то И. Стравинский открывает качественно новую страницу в истории искусства XX века, в том числе – в *многоплановой и новаторской трактовке остинатности*. Он стоит на пороге возникновения форм нового типа, сложившихся и закрепившихся уже в практике XX века и ставших точкой отсчета для последующего поколения композиторов. Это определяет и его отношение к старинным полифоническим жанрам (чакона, пассакалья). По сравнению с Д. Шостаковичем они находятся на периферии его внимания и трактуются в фокусе неоклассицизма, стилистика которого определяет дистанцию между авторским сознанием и

¹¹⁸ «Кенотип» – от греч. *kainos* (новый) + *tipos* (образ) – понятие, обозначающее «новообраз», структуру, отражающую кристаллизацию прошлого опыта в новых условиях (или иначе – обновленная конфигурация «архетипа»).

прошлыми моделями. Поэтому обращаясь к Пассакалье в Септете, И. Стравинский не столько ставит перед собой задачу работать с прошлыми смыслами, сколько апробировать новейшую технику, пропуская ее сквозь «фильтр» старинного жанра. По этой же причине куда более значимой, на наш взгляд, становится приверженность И. Стравинского к «внежанровому» статусу ости-натности – к остинатности как таковой, в самых различных ее преломлениях.

Можно условно выделить три важнейшие грани его новаторского стиля, которые, хотя и по-разному отзывались, но оказали влияние на квартетное творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика:

1. Одна из них – работа за пределами функционально трактуемой то-нально-гармонической системы. Прежде всего, это комбинаторно-серийная техника организации, представленная в Пассакалье его Струнного септета. Осмысление остинатности в симбиозе с 12-тоновой техникой письма в XX веке становится одним из важнейших векторов модификации музыкальных форм. И хотя пальма первенства в практической апробации такого симбиоза принадлежит нововенцам, в условиях монотембрового ансамбля струнных ин-струментов И. Стравинский применяет ее одним из первых.

Отдельная тема для обсуждения – опыт использования *12-тоновой тех-ники в сопряжении с басса остинатной композиционной основой* в рамках квартетного жанра. Что касается иных видов камерно-инструментальных ан-самблей, то эти образцы встречались ранее и появляются до сих пор (хотя в целом они тоже весьма немногочисленны).¹¹⁹ Факт появления этих, а также многих других жанров на подобной основе позволяет Т.В. Франтовой выде-лить их в отдельную группу неклассических образцов остинатности (*«серий-ные и сериальные полифонические формы на basso ostinato»*, согласно ее клас-сификации).

¹¹⁹ Помимо упомянутой выше Пассакальи из Струнного септета И. Стравинского, к этой технике обращается и А. Шнитке в Сонате № 1 для скрипки и фортепиано и Фортепи-анном квинтете.

Подобный опыт в предшествующей квартетной практике почти отсутствует. Отдельно от басса остинато 12-тоновая техника, разумеется, встречается, начиная с нововенцев¹²⁰. Однако в случаях с А. Бергом, Р. Леденевым и С. Слонимским это скорее музыка для квартетного состава, нежели жанр квартета как таковой. В свою очередь, басса остинато вне 12-тоновой техники не часто, но также встречается в квартетной практике (например, Одиннадцатый квартет Е. Голубева, II часть). Опус Голубева для нас интересен еще и тем, что демонстрирует синтез двух видов остинатности: басса остинато и сопрано-остинато¹²¹. Что касается темы басса остинато, то ее тембровое пространство еще шире. В процессе своих повторений она получает каноническую обработку, при которой канон в кульминационной точке развития охватывает все голоса квартетной ткани, вытесняя тему сопрано остинато. Необычен и мелодико-ритмический облик двухтактового басового остинато, благодаря специфическому звукоизвлечению (*pizz.*, *con sord.*) и периодическому синкопированию (4-й, 12-й, 20-й тт. и т.д.), напоминающий звучание джазового «квадрата» (см. Пример 6).

В этой связи данный метод (в том числе и басса остинато на 12-тоновой основе) едва ли не впервые будет использован В. Салмановым в квартетах додекафонного периода его творчества. Это придает ему особую значимость. Так, интересный пример синкопированного басса остинато находим в коде III части (*Andante parlando*) Пятого квартета В. Салманова (1968) – последнего в цикле додекафонных квартетных опусов композитора. Эта удивительная по своей выразительной лирике часть лишь изредка (ц. 34, ц. 38) прерывается краткими включениями синкопированных ритмических остинато, своими

¹²⁰ Второй струнный квартет А. Шенберга op. 10 (1908) и «Лирическая сюита» А. Берга для струнного квартета (1926) и до отдельных квартетных опусов отечественных композиторов (например, Струнный квартет № 5 Г. Фрида (1977), выполненный в свободной 12-тоновости или «Попевки» Р. Леденева для струнного квартета (1969), еще связанные с композиционными техниками А. Веберна и И. Стравинского). В комплексе с другими техниками использует 12-тоновость также С. Слонимский в своих «Антифонах».

¹²¹ Ансамблевые свойства II ч. этого квартета подчеркнуты ее последовательным проведением сначала в партии засурдиненного альтя, затем первой скрипки (ц. 2 в партитуре) и виолончели (ц. 4 в партитуре), что подчеркивает паритетность этих голосов.

«сбоями» вносящих дополнительный выразительный эффект в общую линию красочного развертывания:

Пример 6

II

Andante doloroso ♩ = 88

Viola

Violoncello

pizz. con sord.

p

con sord.

p espress.

В коде (ц. 43) эти отдельные ритмо-формулы впервые собираются в мини-остинатную структуру из двух 4-тактов («тема» + Var. 1), завершая общий процесс развития:

Пример 7

43

a tempo

8va

pp

pp

pp

Следует сказать, что *серийная 12-тоновость* также не вполне характерна для квартетного жанра со спецификой его «соучастного» музицирования-общения. Поэтому здесь можно наблюдать тенденцию к наполнению серии интонационным содержанием, к ее более тонкому взаимодействию с традиционной функцией тематизма. Такое взаимодействие может происходить и в точке пересечения 12-тоновой серии с полифонической темой (фуга, бассо остинато). Примечательно в этом смысле следующее признание А.Г. Шнитке: «В Квинтете мне хотелось найти какое-то стилистическое единство различных

музыкальных манер и техник. Здесь <...> используется и *12-тоновый интонационный строй без серийности* [курсив наш – К.Х.]» [104, с. 116]. Адресованное собственному Фортепианному квинтету, это высказывание может быть отнесено, на наш взгляд, и к другим ансамблевым опусам отечественных авторов.

«12-тоновый интонационный строй без серийности» – феномен, который можно обнаружить в квартетах додекафонного периода В. Салманова. Так, в III части Третьего квартета (*Allegro comodo*) композитор использует синтез нескольких «тональных» серий, а также «лейтсерию» из I части, объединяющую весь финал. Если открывающей III часть теме-серии свойственна интонационная гибкость (усиленная ее звучанием у скрипок) и почти тональная ясность (*G-D*), то лейттеме отведена роль басса остинато:

Пример 8

Allegro comodo ♩ = 126

Порученная преимущественно партии виолончели и исполняемая ровными четвертями стаккато, она обретает облик «пассакальной» темы¹²². Даль-

¹²² В чем-то очень напоминающую тему из III части (Пассакалья) Скрипичной сонаты оп. 134 Д. Шостаковича.

нейшее обращение с ней В. Салманова полностью подтверждает это впечатление, ибо данная тема-серия в целом проходит 5 раз: два проведения в начале, затем в ц. 29 у V-le и в ц. 30 дважды подряд опять у V-cello. Наконец, в заключительной кульминационной зоне (ц. 43) она канонически проходит по всем голосам в 4-кратном уменьшении в прямом и обращенном виде. Таким образом, перед нами – рассредоточенная и модифицированная бассо оstinатная форма, встроенная в контекст более сложной рондообразной структуры всей этой части.

Обладая ярким мелодическим дарованием, В. Салманов так выстраивает мотивную логику своих тем, при которой – даже в рамках не повторяющихся звуков 12-тонового ряда – сохраняется их ощутимая на слух певучесть и вокальвесомость (термин Б.В. Асафьева). Более того: в медленной части Четвертого струнного квартета, которая рассматривается нами в III главе, композитор демонстрирует редкое сочетание своего 12-тонового «тематизма» с развернутой на специфику квартетного ансамбля бассо оstinатной формой.

2. Г. Рождественский как-то точно заметил, что И. Стравинский – композитор, «в жилах которого вместе с кровью течет ритм». И действительно, **ритмика** – базовая составляющая новаторства И. Стравинского, а сам композитор – «...самая мощная, культовая по своей значимости фигура, определившая тектонический характер изменений в сфере музыкальной ритмики XX века» [35, с. 3]. Как известно, ритм – это первородное свойство музыки – привлекал внимание И. Стравинского на протяжении всего периода его активной творческой деятельности. Он становится неотъемлемой чертой стилевого почерка композитора, формообразующей и темообразующей основой его музыкального языка.

Влияние ритма на сферу оstinатного формообразования И. Стравинского трудно переоценить. Оstinатностью, а точнее – *вариационностью на оstinатной основе* пронизано все его творчество. И хотя феномен оstinатности представлен в творчестве композитора в самых различных преломлениях,

режиссирующая функция ритма и варианты собственно-ритмических остинато представляют, на наш взгляд, особый интерес [62].

Круг исторических «прообразов» остинато у И. Стравинского достаточно широк и не ограничен барочными формами басса остинато. Например, принцип ритмической остинатности, охотно культивируемый композитором, в каком-то смысле перекликается со средневековой техникой *talea*, полиостинатность – с изоритмической организацией музыки *ars nova*, сочетание остинатности с имитационностью – с полифонией композиторов франко-фламандской школы. Нельзя не упомянуть и активное «синхроническое» взаимодействие принципов остинатности И. Стравинского с новыми, возникшими в XX веке техниками письма – минимализмом, серийностью, микрополифонией.

Интересный образец полиритмического фактурного остинато встречаем у В. Салманова в Пятом квартете (III часть, 3–6 тт. после ц. 41), где в вертикали в одновременности объединяются 3 ритмические «мензуры»: четверть с точкой (V-cello), группу из двух восьмых (V-le) и из трех восьмых (V-no I + V-no II), что чем-то напоминает «ярусную» фактурную организацию мотета эпохи *ars nova*. Еще более дерзкое напластование «полиритмов» использует Б. Тищенко в III части Четвертого квартета (т. 6 после ц. 117), где синхронизируются сразу четыре ритмических сегмента: из 6, 7, 8 и 9 звуков (см. Пример 9).

Своеобразной «вывеской» стилистического почерка И. Стравинского является принцип *акцентного варьирования*¹²³, при котором происходит несовпадение акцентов при повторе отдельных мотивов или мотивных групп, а также тех и других – с метрической сеткой (феномен мотивно-тактового противоречия). Внутримотивная переменность акцентности распространяется и на более крупные тактовые образования, в том числе *составляющие основу объектов остинатного варьирования*. В связи с этим актуальными становятся

¹²³ В.Н. Холопова отмечает связь этого явления в музыке с русской словесной традицией: «А мы просо сЕяли. сеялИ!» [129].

такие образцы применения оstinатности композитором, в которых формообразующий акцент полностью смещен в сторону *метроритмики*.

Пример 9



От этого «сектора» творчества И. Стравинского в дальнейшем ответвляются разнообразные виды оstinатных и полиостинатных форм на мелодико-ритмической, фактурно-ритмической и собственно-ритмической основе, соединяющих в себе ритмическую нерегулярность с регулярностью. Возникают полиметрические и нетактовые виды формообразования, опирающиеся на тематические ритмоформулы, репрезентирующие себя как темы для оstinатных, вариантных, полиостинатных и оstinатно-канонических форм.

Краткие ритмо-остинатные формулы типа *talea* – как основа организации одного (или нескольких) фактурных слоев – явление, крайне распространенное для квартетного творчества всех трех петербургских композиторов. Приведем один из наиболее наглядных примеров такого рода из Пятого квартета В. Салманова – I часть, 2 такт после ц. 20, партия V-но I (см. Пример 10).

Столкновение неравнометрической пульсации (переменность метров, варьирование акцентной стороны метра, «метрическая афункциональность»¹²⁴), унаследованные от И. Стравинского, – с «дисциплинированно-

¹²⁴ Это явление подробно рассматривает А.П. Милка в своей монографии «Теоретические основы функциональности в музыке» [73], резонно отмечая в том числе национальные (русские) корни его происхождения и своеобразный апогей в творчестве И. Стравинского («Великая священная пляска из балета «Весна Священная»).

стью» оstinатных повторов в квартетном творчестве петербургских композиторов (особенно Ю. Фалика [121]) взрывает функциональную основу традиционных принципов оstinатного формообразования и способствует особой динамике и яркой выразительности их камерных опусов.

Пример 10



В целом вектор композиторского творчества, связанный с оstinатным почерком И. Стравинского – в рамках избранных нами для анализа квартетов – сфокусирован преимущественно в творчестве Ю. Фалика. Его одночастный¹²⁵ Третий струнный квартет (1974, посвященный Квартету им. С.И. Танеева), уже демонстрирует основные принципы претворения оstinатности, характерные для стилистического почерка этого мастера и в дальнейшем. Прежде всего, это установки на ритмику и метроритмические структуры

¹²⁵ Феномен одночастности на примере симфонии – представителя коллективных форм инструментального музицирования, базирующихся на сонатно-симфонической модели (как и струнный квартет) подробно исследован А.Б. Ласковой [64]. Похожая по направленности работа, относящаяся к жанру фортепианной сонаты, принадлежит В.В. Семыкину [100].

как базовые модели для оstinатного развертывания. Показателем стиля является лаконизм исходных выразительных средств, порой граничащий с минимализмом, но при этом умение крайне динамично выстраивать композицию в целом. Так, минимальная ритмоостинатная группа («паттерн») из нескольких восьмых, не совпадающая с метрической сеткой, становится основой для первого раздела одночастной формы Третьего квартета композитора¹²⁶.

Наконец, очевидна четкая ориентация Ю. Фалика не столько на обновление оstinатных принципов, сложившихся в прошлом, сколько на *формы нового типа*, возникшие и закрепившиеся (хотя бы относительно!) уже в музыкальной практике XX века. Поэтому в центре внимания петербургского мастера оказываются либо « типовые неклассические полифонические формы » (Т.В. Франтова), либо формообразование, нацеленное на синтез оstinатности с имитационной техникой и вариантностью. Нельзя также не отметить способность Ю. Фалика гармонично встраивать оstinатную полифонию в пространство камерно-инструментального ансамбля, а также его умение в случае художественной необходимости подключать такие способы звуковой организации материала, как хроматическая тональность, миксодиатоника, сонорность, микрополифония и т.д.

Опыт модификации И. Стравинским оstinатного принципа, а также способов включения им оstinатности в композиции, развивающиеся по собственным законам, трудно переоценить. Поскольку этот опыт актуален не только для него, но и для музыки XX века в целом, выделим, вслед за В.В. Задерацким, важнейшие направления таких модификаций, как: 1) *полиостинатность* «вертикального» и «горизонтального» типов; 2) *свободное оstinато* (структурно-вариантное, метрически-вариантное и контрастно-мотивное); 3) *дискретная оstinатность*; 4) «*ротационная*» *остинатность*; 5) имитационно-остинатное варьирование.

¹²⁶ Его анализ осуществляется в III главе настоящего исследования.

Кратко обратимся к таким явлениям как «полиостинатность» и «свободное остинато». Их «родословная» восходит к И. Стравинскому, заложившему основы «*неклассического*» полифонического формообразования в музыке XX века, включая и творчество трех петербургских композиторов. Первое из вышеназванных явлений, по определению В.В. Задерацкого, есть «...соединение в контрапункте различно остинатно организованных линий и пластов...» на нескольких взаимодействующих уровнях музыкального языка [48, с. 113].

Образец полиостинатного пласта из трех нижних голосов струнной группы, на фоне которой звучит разбросанная в широком диапазоне мелодия первой скрипки, представлен во фрагменте II части Второго струнного квартета В. Салманова (ц. 17). А с 9 т. перед ц. 18 к этому пласту подключается и партия самой V-по I, образуя тотальное 4-голосное остинато (см. Пример 11).

Вторая разновидность остинато связана с уровнем допустимой изменчивости выдерживаемого компонента музыкального языка, который не лишает остинато параметра узнаваемости. Свободное остинато И. Стравинского, по существу, является одним из стилевых маркеров русского периода творчества композитора, где в меру изменяемая остинатность смыкается с имитационностью¹²⁷. Не менее важно использование композитором еще одной группы *новых* и *синтетических фактурных форм*, в том числе включающих принципы имитации и остинатности. В процессе формообразования такого рода построения выполняют не только традиционно-тематическую, но и какую-либо иную

¹²⁷ Интересна судьба и еще одной разновидности «новой» остинатности, исторические истоки которой не столь отдаленные, нежели басса остинато. Это прежде всего вариационные формы на основе сопрано остинато (русские/«глинкинские» вариации), трансформированные в дальнейшем в более свободный тип вариантно-вариационных форм. К судьбе этих форм так или иначе имеют отношение и Д. Шостакович, и И. Стравинский. У первого из них это вариантно-строфические формы «прорастающего» типа, у второго – «свободно-остинатные конструкции», о которых упоминает В.В. Задерацкий. Основу данных форм составляет принцип открытого мелодического развертывания различной степени мотивной сложности (как упоминалось выше, Т.В. Франтова относит их к классу «вариантно-вариационных форм на латентно-остинатной основе»). Такого рода свободно-остинатные виды вариационности часто встречаются у В. Салманова. Однако, поскольку природа этих форм не является чисто полифонической, в настоящем исследовании они остаются за пределами нашего внимания.

функцию, так или иначе связанную: а) с «*фактурно-пространственным отражением процесса интонационно-мелодического развития*» [124, с. 26] или б) тематически более нейтральную (в том числе «остинато-педадь», «остинато-формула» и т.д. [66] (см. В. Салманов, Четвертый квартет, III часть, цц. 8, 11, 22; Шестой квартет. II часть (начало, с 1 по 25 в партиях V-le и V-cello) и др.).

Пример 11



3. Новации Стравинского в области ритмики неразрывно связаны с еще одной гранью его стилистического почерка – **сонорикой** и сонористическим претворением широко понимаемого принципа оstinатности. В том числе – с той специфической для музыки XX века оstinатностью, под которой, по словам В.В. Задерацкого, «...подразумевают прежде всего неизменность интонационного смысла повторяемого, его образную стабильность» [49]. И здесь речь идет именно об оstinатности свободной, включающей элементы внутренней вариативности и не обязывающей композитора оформлять свою тематическую идею в непрерывную цепь повторностей.

Редкий для В. Салманова опыт воспроизведения «сонорной лирики» - начальные такты III часть Пятого квартета (см. Пример 12). Здесь, «...на засурдиненных созвучиях пианиссимо и замедленных, внутренне наполненных вибрацией *glissando* второй скрипки, альты и виолончели первая скрипка произносит трепетно-лирические фразы. Они как бы всплывают и вновь погружаются (напоминая зыбкостью стиль К. Дебюсси) в сонорную атмосферу фона» [91, с. 86].

Нетрудно заметить, что оstinatный остов в экспонировании лирического образа этой части скрыт в повторе ритмической структуры (альт + виолончель, 1-2 и 5-6 гг.), скрытом в контексте обновляемой фактурно-звуковой ткани, но ощущаемом на слух именно как погружение в неизменное смысловое пространство повторяемого.

Пример 12

Andante parlando

Взаимосвязь между ритмикой и sonorикой нередко возникает посредством использования полифонических комплексов на моноритмической основе. В этой ситуации, да еще в условиях близко расположенных голосов (инструментального ансамбля или хора) достигается специфический сонорно-фонический эффект. «Возникают красочные монорегистровые “трения” линий, каждая из которых в отдельности не осознается, ибо по отношению к целостному сонорно-колористическому результату выполняет комплементарную функцию» [50, с. 293].

Фонический эффект может возникать на канонической, полилинейной или гармонической основе. Нередко сонорный эффект сопутствует монорит-

мическому складу голосов квартетного ансамбля. Таков, в частности, кульминационный фрагмент проведения темы в IV части Седьмого квартета Ю. Фалика (см. Пример 13).

Пример 13



Не менее разнообразны варианты претворения сонорного начала в квартетах В. Салманова. Если терпкая вертикаль, сотканная из секундового сцепления трех партий (V-но I, V-но II + V-ле) образует своего рода миникластер (Шестой квартет, III часть, ц. 67), то в конце II части (ц. 25) его же Третьего квартета складывается 12-голосный фонический комплекс, охватывающий диапазон более трех октав (см. Пример 14).

Пример 14



В партитуре «Весны священной» И. Стравинского, ряда других его произведений нередко встречаются подвижные фактурные кластеры. Такого рода полифонию В.В. Задерацкий называет «комплементарно-сонорной». «В ней каждый голос, – отмечает ученый, – лишь материал для слияния с другими. Он

не претендует на броскую самостоятельную рельефность и предельно ограничен в звукосоставе, его ритмика <...> пульсирует по принципу комплементарного выравнивания, а его структура не обеспечивает какого-либо развернутого мелодического дыхания...» [50, с. 294].

Подобный движущийся общеансамблевый кластер (чаще – на моноритмической основе) встречаем в III части Седьмого квартета Ю. Фалика (8 тактов до ц. 25, ц. 26); в первых частях Второго (ц. 34) и Шестого (с т. 101 и далее – см. Пример 15) квартетов Б. Тищенко:

Пример 15



Таким образом, наряду с актуализацией в XX веке целостных, широко развернутых форм на основе единого выдержанного остинато вплоть до модифицированных барочных жанров (Д. Шостакович), в творчестве И. Стравинского возникает еще одна линия в эволюции остинатности, открывшая массу новых образно-смысловых возможностей. С одной стороны, возникает целое направление так называемых полиостинатных форм, а с другой – сонорно воплощаемого принципа остинатности.

В русле характерного для «века сонорики» (С. Губайдулина) новой концепции звучания, нового восприятия звукового пространства с его эффектом хромы, статической вибрации, внутренней переливчатости, происходят значительные метаморфозы и в трактовке квартетной фактуры. Так возникают ранее не свойственные этому жанру образцы подвижных кластерных полос и «*tutti*», всевозможных «псевдополифонических» наслоений и «трансфузийных» образований, которые В.Н. Холопова именуется «неквартетной фактурой» [130] и о

которых упоминалось в первой главе. Выполняя определенную художественную задачу, они включаются и в контекст оstinатного формообразования, иницилируя появление нового класса этого типа форм.

Столь великие мастера, как И. Стравинский и Д. Шостакович по-своему воспроизводят оба направления оstinатности с помощью соответствующей организации материала, основанной на выдерживании одного или нескольких компонентов музыкального языка. Один из аспектов такого языка, конструктивный, позволяет применять достаточно древнюю технику в контексте современных тенденций. Другой, смысловой, направлен на углубление образной содержательности посредством оstinатности.

Во второй половине XX–начале XXI века можно обнаружить продолжение и дальнейшее обновление линий «Д. Шостаковича–И. Стравинского» в наследии еще одного мэтра отечественной музыки – А. Шнитке. В его творчестве нашли свое отражение оба вектора оstinатной полифонии, связанные как с перспективой возрождения ее старинных традиций, так и с интенсивным освоением новой «линейки» оstinатных форм. Не случайно здесь мы встречаем, с одной стороны, «пассакальную» линию с использованием барочного архетипа (как и у Д. Шостаковича), практически, во всех жанрах А. Шнитке¹²⁸. С другой, – продолжение линии И. Стравинского, в том числе – в плане становления целого блока *неооstinатных* форм, которые Т.В. Франтова акцентирует понятиями «*полиоstinатная крещендирующая*», «*ритмо-контрапунктическая*», «*серийная и сериальная формы на основе basso ostinato*».

Не менее важно для А. Шнитке оказалось использование *новых и синтетических фактурных форм*, в том числе включающих принципы имитации и оstinатности. Т.В. Франтова также справедливо подчеркивает, что А. Шнитке на практике значительно расширяет представление об оstinатности, в том числе, включая в ее систему фундаментальный инновационный прием. Его суть – в подходе к самой оstinатной теме, в рамках которой (в отличие от

¹²⁸ Об этом подробно написано в докторской диссертации Т.В. Франтовой [124].

строгих вариаций) может по-разному аккумулироваться мера изменяемого и неизменного¹²⁹. Однако все это, на наш взгляд, можно видеть и в творчестве И. Стравинского, в его опыте внедрения в обиход по-разному нюансированных видов *вариационности на основе оstinato*, свободных оstinato и оstinатности чисто смыслового порядка. По-настоящему это стало возможно, на наш взгляд, лишь в новых социокультурных условиях, связанных с *расширением зоны восприятия повтора* (и шире – принципа тождества в целом).

§ 2.3. Опыт камернизации оstinатных форм и жанров Д. Шостаковичем

История проникновения полифонии в сонатно-циклические жанры происходит неравномерно¹³⁰. Однако, музыкальная практика, начиная с эпохи классицизма, демонстрирует неуклонный процесс включения и адаптации полифонических приемов и музыкальных форм в контексте сонатно-циклических жанров на правах «элементов более сложного целого» (В.В. Протопопов). Прежде всего, – это имитационная полифония, в равной степени характерная и для симфонии, и для камерных жанров. Что касается квартета, то этот вид полифонического письма (от отдельных фактурных приемов – до фугированных форм) оказался здесь наиболее органичен.

И в самом деле, коммуникативный потенциал фуги, фугированного изложения ближе квартету не только равноправием голосов-персонажей (напомним, что и сам И.С. Бах сравнивал принцип фуги с «беседой голосов»). Важно, на наш взгляд, и еще одно обстоятельство: в эпоху барокко существовала практика *импровизации* фуги. Об этом, в частности, пишет С.М. Мальцев. Он отмечает: «Хорошо известно, <...> что в эпоху барокко фуги далеко не всегда

¹²⁹ Впрочем, то же самое касается трактовки тематизма в канонах, фугах, то есть формах, основанных на принципе тождества (по Б. Асафьеву) в музыке XX–XXI веков.

¹³⁰ Основанные на принципе *тождества*, полифонические формы и способы работы с тематическим материалом, казалось бы, изначально не совместимы с концепцией драмы, диалектикой векторного, *контрастного* формообразования, определяющего генезис крупных инструментальных форм гомофонной традиции.

создавались путем тщательного обдумывания за письменным столом. <...> Умение импровизировать фугу считалось тогда <...> обязательным для каждого серьезного музыканта» [71, с. 58–59]. Очевидно, что феномен рождения фуги *в процессе импровизации* гораздо ближе глубинной коммуникативной природе квартета (как совместного музицирования исполнителей «для самих себя»), нежели статус-кво вариаций на басса остинато, об импровизационных возможностях которых практически ничего не известно.

В отличие от фуги, судьба остинатного формообразования, вписываемого в контекст сонатно-симфонического цикла, складывается достаточно не просто¹³¹. Вместе с тем с середины XX века и этот вид полифонического формообразования проникает в пространство струнного квартета. Музыкальная практика всецело подтверждает это обстоятельство: факт немногочисленного и достаточно позднего вхождения остинатных форм в жанры сонатно-симфонического цикла остается бесспорным.

Названная ситуация чутко отзывается в теории музыки. Если специальные работы, посвященные тесному взаимодействию квартета с имитационной полифонией все же есть, то проблемы, связанные со смысловым, драматургическим, функциональным «обустройством» остинатной полифонии в рамках этого жанра в музыкознании¹³² практически не освещены. Даже В.В. Задерацкий, посвятивший полифонии И. Стравинского и Д. Шостаковича специальные исследования, в первом случае разговор об остинатности разворачивает в более широком русле стилистических новаций этого композитора. Что же касается Д. Шостаковича, то в разделе под названием «Полифонические формы в сонатно-симфоническом цикле» он пишет: «Собственно, речь будет идти

¹³¹ Прежде всего, как уже отмечалось выше, — в силу его «тождественности», высокой степени «дисциплинированности», сфокусированных в нормативах строгих вариаций, что диссонирует диалогической основе сонатно-циклических жанров в целом и ансамблевому типу музицирования квартета, — в частности.

¹³² Редким исключением в этом отношении является статья В.П. Бобровского «Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича» [20] и упоминание об остинатных формах в квартетах Д. Шостаковича в контексте фронтального рассмотрения автором истории камерно-инструментального ансамбля в советской музыке [19].

главным образом об использовании фугированных форм развития, мимо которых Д. Шостакович, конечно, не мог пройти...» [47, с. 128].

С этим утверждением трудно не согласиться. Но как истинный новатор и художник, для которого полифоничность составляла основу мышления, Д. Шостакович обратился и к другой ее, – остинатной ипостаси, не менее органично включая ее потенциал в русло своих камерных жанров. Таким образом, вслед за Д. Шостаковичем, а затем и композиторами второй половины XX века – В. Салмановым, Б. Тищенко и Ю. Фаликом – были найдены возможности применения басса остигато и других видов остигатно-полифонических вариаций в рамках струнного квартета.

Итак, теоретическое состояние названной проблемы обусловлено, на наш взгляд, обстоятельствами разного рода. Во-первых, сравнительно поздним включением остигатных форм и жанров в структуру сонатно-симфонического цикла и пока все еще сравнительно небольшим количеством образцов такого рода. Во-вторых, сложностью самой проблемы из-за кажущегося несовпадения концептуальных и драматургических задач сонатного цикла и его отдельных частей со смысловыми и техническими возможностями форм и жанров остигатной природы. Наконец, в-третьих, – наиболее острым противоречием последних *именно с квинтетом* в силу его лирической, тонко прорисованной и «соучастной» природы интонирования, что лишний раз подтверждает актуальность названной проблематики¹³³.

Как известно, ранее всего вариации на басса остигато в музыке XX века появляются в жанре симфонии у таких маститых художников, как: Д. Шостакович (Симфония № 8, 1948), П. Хиндемит («Гармония мира», 1951), А. Пярт (Симфония № 1, 1963), А. Шнитке (Симфония-месса № 2 1980) и т.д.¹³⁴ В рам-

¹³³ Тем более что образцов такого рода взаимодействий в поле отечественного камерного инструментализма не становится меньше, причем их эстетический результат более чем убедителен.

¹³⁴ Впрочем, этому есть и своя предыстория в музыке XIX века – финал Четвертой симфонии И. Брамса.

ках данного жанра у Д. Шостаковича складывается некий устойчивый «драматургический комплекс», где функция *переломного этапа* в общем сценарии сонатно-симфонического развертывания нередко поручается Пассакалье (Восьмая симфония – яркий тому пример) или разделам (частям), сохраняющим ее жанровые очертания. Эта функция, обретающая у Д. Шостаковича статус нормы, нередко воспроизводится им в других, самых различных в жанровом отношении инструментальных опусах, включая квартет¹³⁵.

Однако, в целом бассо остинатные модели входят в систему камерных жанров гораздо позднее. И здесь Д. Шостакович опять-таки один из первых демонстрирует весьма разнообразные образцы трактовки этих старинных полифонических форм (пассакалья), «инкрустируемых» в достаточно непривычный для них контекст. Примечательно наблюдение, сделанное Л.Н. Раабеном, который пишет следующее по поводу III части Фортепианного трио Д. Шостаковича (1944): «Впервые в камерном ансамбле применена полифоническая форма, сочетающая в себе признаки чаконны и пассакальи» [93, с. 105]¹³⁶. Симптоматично, что Третий квартет композитора (Финал, один из эпизодов рондо), написанный двумя годами позже, по сути, также является *первым историческим образцом использования пассакальи в рамках отечественного квартетного инструментализма*. Таким образом, именно шостаковическое творчество впервые демонстрирует опыт претворения «пассакальности» в рамках камерных жанров как *качественно новое явление в музыке XX века*. Надо сказать, что в целом форма пассакальи и здесь становится у него способом выражения состояний трагизма, рефлексии, философских раздумий.

¹³⁵ О сходстве «драматургического комплекса» Шостаковича в некоторых симфониях и камерных ансамблях, в частности, говорит В.П. Бобровский.

¹³⁶ Не менее интересно и другое наблюдение автора: «Расставленными регистрами [фортепиано – К.Х.] Д. Шостакович добивается рельефности, отчетливости звучания каждого голоса... [отчего в трио – К.Х.] <...> возникает ощущение <...> “квартетности”» [93, с. 107].

Если И. Стравинский в целом не обращался к бассо остинато в его жанровом статусе и не практиковал квартет как самодостаточный жанр¹³⁷, то у Д. Шостаковича это целая серия камерно-инструментальных произведений. Среди них – Фортепианное трио (1944), Третий (1946), Шестой (1956) и Тринадцатый (1970) квартеты¹³⁸, Соната для скрипки и фортепиано op. 34 (1968), Соната для альты и фортепиано.

Рассматривая ряд инструментальных опусов композитора, В.П. Бобровский справедливо подчеркивает, что «глубинная причина влечения Д. Шостаковича к жанру пассакальи связана с некоторыми особенностями его стиля, его творческого облика» [20, с. 234]. Главное из них, продолжает далее автор, ссылаясь на Л.А. Мазеля, – «... особое единство интеллектуализма и напряженнейшего эмоционализма. <...> Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием. Это в основном не сочетание холодного разума с пылким чувством, а чаще наоборот – сочетание пылкой, страстной мысли со сдержанным, проникновенным и обобщенным чувством» [20, с. 234–235].

Следует отметить, что при всем многообразии образно-драматургических и технико-композиционных вариантов трактовки «пассакальных» частей и разделов в камерно-инструментальных опусах Д. Шостаковича, их объединяет и *нечто общее*, указывающие на «обживание» оstinатности в условиях ансамблевого музицирования. Уже первое обращение Д. Шостаковича к пассакалье в Фортепианном трио несет на себе печать иного, нежели в Восьмой симфонии, решения. И хотя ее местоположение (между скерцозной частью и финалом) и функция драматургического перелома в чем-то ее напоминают,

¹³⁷ Исключение – Три пьесы для струнного квартета (1914). и Двойной канон памяти Дюфай для струнного квартета (1959), которые не являются образцами квартета, хотя и предназначены для сходного с ним состава.

¹³⁸ К жанру пассакальи в камерно-инструментальной сфере также обращались Ю. Левитин (Фортепианное трио, III часть., 1945 г.), Г. Галынин (Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, III часть), Г. Белов (Соната для скрипки и фортепиано, II часть), Б. Тищенко (Квартет №2, IV часть, 1959), А. Шнитке (Фортепианный квинтет «In memoriam», IV часть, 1972–1976 и Соната № 1 для скрипки и фортепиано, III часть, 1963) и др.

смысловое и композиционное решение этого старинного жанра здесь сугубо индивидуально.

В.П. Бобровский резонно отмечает, что после скерцо, знаменующего собой круговорот «кипучей жизнедеятельности», аккордовая тема пассакальи напоминает «грозное *memento mori*». Впечатление трагической неотвратимости возрастает и за счет ее последующего пятикратного повторения в партии фортепиано без малейшего изменения. Таким образом, гармоническая бассо остиная основа этой части заметно усиливает «сдерживающий фактор» музыкальной формы, сковывая «...развитие верхних голосов много больше, чем остинатность обычной одноголосной линии. Благодаря этому, лежащий в основе выразительных возможностей жанра пассакальи конфликт между неизменностью басовой темы и стремлением верхних голосов к свободному развитию в данном случае становится особенно значительным» [20, с. 241].

Уже в этом опусе Д. Шостакович нащупывает специфические инструменты, позволяющие гармонизовать пассакалью с ансамблевым началом Трио. В наибольшей степени оно реализуется в верхней паре голосов-контрапунктов, образующих некий «музицирующий» план: сначала вступает скрипка с выразительной, лирико-патетической темой, а затем виолончель, канонически присоединяющаяся к ней. Интонационный материал этого скорбного и вместе с тем экспрессивного дуэта представляет собой *вторую тему* пассакальи (еще одна находка Шостаковича!) и, своего рода, ее субъективный план. Что же касается композиции в целом, то это – некое *мегаполифоническое* образование, объединяющее в себе гомофонно-гармоническую остидную тему и полифонический (канон с дальнейшим более свободным развертыванием) план струнных.

В чем-то близкое решение позднее встречается в III части (*Largo*) Первой скрипичной сонаты А. Шнитке (1963). Это также этически-духовный центр в общей концепции произведения, поначалу знаменующий перелом развития в сферу объективного, торжественно-гимнического начала. Этому как

нельзя более соответствует пассакалья с ее хорально-гармонической остиной темой в партии фортепиано. Однако весь богатейший интонационно-выразительный и технический арсенал скрипичной партии позволяет перенаправить «общий драматический путь *Largo* от надличной величавости к вполне человеческим...» [132, с.28] музыкальным знакам (танцевальные ритмы, контуры русской плясовой) в конце.

Если в Трио Д. Шостаковича и Сонате А. Шнитке аккордовый склад басса остиной темы в партии фортепиано делает ее «передним планом» фактурной вертикали, то в квартетах ситуация несколько иная. В условиях тембровой монолитности струнных инструментов и одногласно излагаемой темы ансамблевый потенциал пассакалий проявляется более рельефно.

Черты индивидуального претворения и одновременно общая для всех квартетных пассакалий¹³⁹ тенденция к камернизации характерна и для Третьего квартета Д. Шостаковича. Его IV часть (Пассакалья), как и в Восьмой симфонии, следует после драматического скерцо третьей части и переключает развитие в новое эмоциональное русло. После стихии тревожного, жестковатого движения – это музыка, ассоциируемая с полнотой эмоциональных чувств человека: от энергичного, мужественного волеизъявления – к мягкой задушевности и «личностному» характеру интонирования.

Подобные грани выразительности заложены уже в самой остиной теме: ее ритмически-упругом, восходящем движении в начале (*ff, espress.*) и округлом, нисходящем завершении с опорой на опевание и мягкую квинтоль. Идея переосмысления традиционно пассакальной темы-постулата и ее лирическое «обживание» проэкстраполировано на дальнейшее композиционное развертывание. И, как и в Трио, дополняется появлением второй, откровенно лирической, песенной темы, прорастающей из интонации тематического завершения. Подобное нововведение изнутри взрывает жесткую дисциплину

¹³⁹ Важные положения в отношении вопроса возрождения старинных жанров на примере пассакальи содержатся в тезисах И.А. Смирновой [107].

пассакальи и *приближает структуру этой части к двойным вариациям*. Немалое значение обретает и принцип попеременно-комплементарного интонационного лидерства отдельных партий квартета. Прав В.П. Бобровский, подчеркивающий: «...проникновение напряженной и открыто проявленной эмоциональности в значительной степени преобразует жанр пассакальи» [20, с. 245].

Любопытно, что найденный Д. Шостаковичем *прием наполнения бассо оstinатных разделов и форм выразительным, эмоционально отзывчивым интонированием участников квартетного ансамбля, в дальнейшем становится своеобразным маркером в указанном жанровом контексте*. Более того: уже в рамках самой оstinатной темы Третьего квартета композитор мастерски продемонстрировал смысловое «двуединство» противоположных начал: волевого, энергично-непреклонного и лирического, проникнутого живым человеческим чувством.

Феномен подобного «двуединства», впервые так близко смыкающего высокий дух «не подлежащей изменению» темы пассакальи и ее земного, эмоционально-лирического «обсуждения», становится своеобразным импульсом для новых, модернизированных решений бассо оstinатных форм в музыке XX–XXI веков Т.В. Франтова, к примеру, рассматривает это явление в более широком поле – как «важному изобретению, касающемуся, прежде всего, самой темы, а именно – *соотношению в ней изменяемого и неизменного* [курсив автора]» [124, с. 31]¹⁴⁰.

Шестой квартет Д. Шостаковича – еще один вариант трактовки пассакальи в контексте камерно-ансамблевого цикла. На первый взгляд, здесь отсутствуют какие-либо заметные новации по сравнению с другими включающими ее опусами. Она занимает привычное место третьей, предфинальной части цикла, в ней нет отчетливых признаков напряженного развития или глубоких

¹⁴⁰ Автор также считает, ссылаясь на Первую скрипичную сонату (и другие опусы) А. Шнитке, что это именно он (что, на наш взгляд, небесспорно!) пришел к подобному изобретению, синтезировав в ней потенциал барочной пассакальи и серийную технику.

эмоциональных переживаний. Драматургия части уравновешенна, а одногласная оstinatная тема, звучащая у виолончели, носит объективный, повествовательный характер, что в целом соответствует духу барочной жанрово-композиционной модели.

Но все же это не совсем так. В.П. Бобровский высказывает мысль о том, что данная тема «...кажется какой-то обобщенной формулой, загадкой, требующей расшифровки» [20, с. 248]. Нечто подобное мы встретим при изложении темы пассакальи в Финале Второго квартета Б. Тищенко. Однако дальнейшее развитие и у того, и у другого, вносит свои разъяснения и «коррективы». У Д. Шостаковича – это последовательное вступление трех верхних голосов, каждый из которых пропевает свою мелодию, дополняемую другими партнерами по ансамблю:

Пример 16



Как видно из приведенного примера, это трио насквозь полифонично, а вариантная близость всех голосов и их взаимная интонационная отзывчивость позволяют определить его как «ансамбль согласия». Далее, в четвертой вариации (ц. 58 в партитуре), следует новый «эпизод», сначала объединивший эти голоса в аккордовую вертикаль (по В.П. Бобровскому – это «мягкие покачивания», представляющие собой некий новый мелодический образ), затем – яркий дуэт скрипок, заметно расширяющий звуковой диапазон. Наконец, кратковременное выключение оstinатной темы в партии виолончели (средний раздел вариации), которая на время становится гармонической опорой для красивого мелодического соло скрипки в верхнем регистре. Суммируя сказанное, можно

закл[ю]чить: в пассакалье Шестого квартета – при всей внешней ненавязчивости обновлений – Д. Шостакович опять-таки, *создает исключительно органичное ансамблевое целое*, которое «складывается из многих очень тонких и выразительных деталей...[и которое отмечено – К.Х.] ...непрерывн[ой] поступательн[ой] текучесть[ю] с постоянно возникающими новыми мелодическими оборотами при сохранении единого настроения» [20, с. 249]. Иными словами, перед нами – *квартетная полифония как «комплементарно-уравновешенный ансамбль» чрезвычайно чутких друг к другу партнеров.*

Все рассмотренные выше образцы встроенных в камерные ансамбли пассакалий могут быть оценены (согласно концепции Л.Н. Березовчук) в *ракурсе «актуализации» старинного жанра, лирически присваиваемого автором.* И для квартетного творчества композитора это типичный, но все же не единственный вариант претворения оstinатности.

Иная грань *«ценностного напряжения»* между первородным (пассакалья) и авторским планами возникает в одночастном Тринадцатом квартете Д. Шостаковича (ц. 33 в партитуре). «Пассакальность» его центрального раздела заметно сближается с задачами «негативных» скерцо. Не менее значителен в этом отношении опыт применения им оstinатности для нагнетания трагического напряжения и «зарисовки» образов врага в таком специфическом для его творчества феномене, как *скерцо-тооката*. В Тринадцатом квартете представлен некий камерный вариант *скерцо-тоокаты* – своеобразный «жанр-кентавр». Как известно, он объединяет жанровые свойства пассакальи и скерцо и характерен, прежде всего, для симфонических произведений композитора.

Нельзя в этом смысле не согласиться с Л.Н. Раабеном, что ряд жанров, имеющих обобщенно-символический смысл (Ноктюрн, Пассакалья, Этюд,

Элегия, Юмореска и, особенно, Скерцо¹⁴¹) и ранее выполняющих строго определенную роль, в новых опусах обретают иное обличье. Такова, в частности, «...пассакалья, служившая целям выражения возвышенных этических идей, или скерцо, излюбленный композитором жанр для воплощения негативных (“злых”) сил действия, получивший в этом жанре преимущественно гротесковое изображение» [93, с. 51]. В контексте инструментальных циклов Д. Шостаковича они приходят в движение и своеобразное взаимодействие. Так возникают своеобразные «миксты». С одной стороны, это скерцо-токкаты и скерцо-пассакальи, а с другой – «лиризация» жанров бассо остинатной природы – намечает тенденцию к их сближению с элегией, жанром лирико-философских раздумий и возвышенной печали¹⁴², столь востребованным в позднем творчестве Д. Шостаковича.

Что касается Тринадцатого квартета, то обращаясь к принципу *basso ostinato* в среднем разделе произведения, композитор намеренно снижает высокий этический тон жанра пассакальи, сближая ее с известным эстрадным шаблоном *C-E-G-A-B-A-G-E*. Очень точно описывает этот прием Н.И. Кузьмина¹⁴³, указывая: «Непрерывное, долбящее повторение каждого тона темы (*pizzicato* виолончели) низводит ее на уровень примитивного контрабасового ритмосопровождения в эстрадных ансамблях, а однообразно-вертлявые, перебивающие мотивы остальных голосов в сочетании с сухо отщелкивающим такты альтом (древком смычка по деке) рождают ассоциации с гротесковыми скерцо Шостаковича» [62, с. 12].

Таким образом, здесь перед нами весьма *редкий образец «очуждения» пассакальи в рамках этого жанра*. Но обратим внимание и на другое: независимо от нового смыслового акцента, камерная природа самого Квартета у него

¹⁴¹ Стоит отметить, что в некоторых произведениях, как, например, в Одиннадцатом струнном квартете, Шостакович дает жанровые заглавия частям своих циклических произведений.

¹⁴² Впрочем, элегическое начало было заложено и в жанровой природе чаконны.

¹⁴³ Следует отметить, что И.А. Левина отдельно занималась изучением особенностей претворения циклической драматургии в струнных квартетах Д. Шостаковича [67].

неизменно сохраняется и находит свое выражение в диалогизации квартетных голосов. Актуальным в этой связи представляется наблюдение С.М. Слонимского. Он пишет: «...квартетный ансамбль [Тринадцатого квартета – К.Х.] трактуется как диалог солирующего альты и струнного трио (две скрипки и виолончель). *Тенденция к диалогическому раздроблению темброво слитного ансамбля, каковым по традиции всегда считался квартет, очень перспективна и симптоматична* [курсив наш – К.Х.]» [105, с. 31]. И действительно, впоследствии это становится еще одним важнейшим вектором для трактовки пассакальной модели в рамках данного жанра.

Разумеется, в пространстве квартетной партитуры Д. Шостаковичу невозможно было воплотить портретно-выразительный (как в I части Седьмой симфонии) или чудовищный, механистический и все сметающий на своем пути (в Скерцо-токате Восьмой симфонии) образ врага. И в том, и в другом случаях композитор использует уже иной тип оstinатности, точно вписанный в масштаб симфонической драматургии. Однако в чем-то подобное художественное задание он выполняет в Тринадцатом квартете, не изменяя при этом природному чувству жанра и выбирая для этого соответствующий комплекс музыкально-выразительных средств. И эта «модель» трактовки оstinатного варьирования в дальнейшем также будет востребована отечественными композиторами (как пример – Восьмой квартет Ю. Фалика, II часть, которому посвящен отдельный раздел в настоящем исследовании).

Попробуем подвести некоторую черту сказанному нами выше. Многочисленные пассакальи Д. Шостаковича свидетельствуют, с одной стороны, о стремлении композитора передать диалектику взаимодействия условно-статического, «неизменного» начала с общим динамически насыщенным контекстом сонатно-циклических форм. А с другой – привносит в эти «статически-уравновешивающие» части (разделы) массу тончайших смысловых нюансов, возникающих в пространстве: *авторское сознание – моделируемый материал* (заимствованный текст, стиль, жанр). Вне такого диалога смыслов художе-

ственный почерк Д. Шостаковича немыслим. В связи с этим и опыт его обращения к старинному полифоническому жанру наиболее интересен с точки зрения *мастерского варьирования «ценностного напряжения» между первородным и авторским планами*, включая различные оттенки «присвоения», «очуждения», «интеграции» и т.д.

Опыт включения Д. Шостаковичем остигатных форм и жанров в струнный квартет – это *живой процесс преодоления несовпадений*, связанных со стремлением композиторов сохранить «генетический код» камерности в непривычных для нее условиях. Целесообразно в этом смысле привести то самое общее определение феномена камерности, которое дает ему А.В. Чмарева¹⁴⁴. Если часть пунктов (1, отчасти 3) могут быть отнесены лишь к первому, «прикладному» этапу существования квартета, то все остальные в полной мере применимы к современному. Выход этого жанра на концертную эстраду стал для него *первым испытанием на прочность* и одновременно – опытом преодоления его внутренней музицирующей специфики. Однако результатом такого преодоления становится не столько утрата квартетом его исконных камерных свойств, сколько его адаптация к новым условиям функционирования (феномен «двойной коммуникации» – важнейший из таких результатов). Опыт «усвоения» непривычных, а в чем-то и диссонирующих природе данного жанра полифонических моделей прошлого (остинатные формы и жанры) – еще одна ступень такого преодоления.

¹⁴⁴ «Понятие “камерный”, – пишет автор, – подразумевает: 1) небольшое замкнутое помещение для исполнения, следовательно, и ограниченный круг слушателей; 2) малое количество исполнителей; 3) как правило, небольшое число исполняемых произведений; 4) стремление к детализации средств музыкальной выразительности (как интонационных и динамических – фразировка, нюансировка, так и мелодико-ритмических); 5) тенденцию к равноправию голосов; внутреннюю сосредоточенность и концентрацию музыкального материала; 6) тонкую, искусную и разнообразную разработку музыкальной мысли; мобильность, податливость в поисках новых средств выразительности и звукоизвлечения; 7) интимность содержания, углубленную психологичность и задушевность, передачу самых тонких градаций лирических и эмоциональных состояний» [142, с. 270].

На примере творчества композиторов XX века, и прежде всего камерно-инструментальных ансамблей Д. Шостаковича, попробуем подвести некоторые итоги и сформулировать совокупность важнейших направлений и конкретных «наработок», которые обусловили органичность вхождения оstinатности в квартетную практику XX–XXI веков:

- 1) тенденция сохранить культуру ансамблевого музицирования в непривычных для этого композиционных условиях;
- 2) преодоление жестких оков totally дисциплинированной композиционной основы оstinатности, прежде всего, – в плане трактовки контраста «вертикали» и диалектики соотношения: рельеф-фон, тема-контрапункт;
- 3) лиризация и психологизация общего эмоционально-выразительного тонуса квартетных форм оstinато, в том числе посредством переосмысления интонационной семантики тематизма, детализации интонационного письма;
- 4) в ряде случаев – появление нового, выразительного тематизма в контрапунктических голосах, включая принцип интонационно-смысловой модуляции, тембровой персонификации голосов и т.д.;
- 5) пересмотр и модификация самих оstinатных «единиц» (объектов оstinатного варьирования).

Итак, в процессе обращения к вариационно-оstinатым формам и жанрам в рамках квартетных опусов композиторам необходимо было соединить, казалось бы, несоединимое. И не просто соединить, но адаптировать смыслы и «приспособить» приемы композиционно-синтаксического воплощения, возникшие в далекие эпохи, – к концепционным и техническим задачам современных камерно-инструментальных произведений.

В аналитической главе мы попытаемся проследить, во-первых, какие основные проблемы, связанные со взаимодействием оstinатности и принципов квартетного письма, решают композиторы в рамках конкретных условий. А во-вторых, – в каком направлении и какими способами осуществляется решение этих проблем.

Еще раз упомянем, что разнообразие всех приемов и видов оstinатности, вошедших в практику квартетного творчества второй половины XX века, трудно осветить и тем более – аналитически исследовать в рамках одной работы. Для нас гораздо важнее вычлeнить из всего этого массива и описать драматургически значимые, развернутые по протяженности (части или крупные разделы квартетов) образцы оstinатности в квартетном творчестве трех петербургских композиторов.

ГЛАВА 3. АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

§ 1. Струнные квартеты с применением басса остинато

В первом разделе настоящей главы речь пойдет о направлении в музыке XX века, которое Т.В. Франтова связывает с «типовыми “классическими” полифоническими формами» [124; 125], сложившимися в музыкальной практике прошлого. В их число входят и полифонические вариации на басса остинатную тему, встроенные в контекст квартетных композиций Б. Тищенко, В. Салманова и Ю. Фалика.

В анализируемых ниже опусах предполагается показать, что при определенных вариантах обновления музыкального языка и способов «переинтонирования» в них так или иначе сохраняется связь с барочными первоосновами остинатных форм и жанров. Атрибутивные признаки последних остаются узнаваемыми, хотя и интегрированы в более сложную смысловую и композиционную систему каждого из квартетов. В отличие от более радикальных, ранее не практиковавшихся «решений» остинатных форм, эту линию можно обозначить как стилистически многоплановый опыт модернизации в XX веке остинатных моделей прошлого.

§ 1.1. Второй струнный квартет Б. Тищенко: на пути динамизации барочного жанра

В форме *вариаций на басса остинато* написан **финал Второго струнного квартета Б. Тищенко**, подытоживающий драматургический «сценарий» всего 4-частного сонатно-симфонического цикла. Он демонстрирует динамическую линию в претворении композитором пассакальи. Все в нем: и общий масштаб развертывания (протяженностью около 40 минут), и появление пассакальи после предшествующей третьей части, воплощающей идею злого

*scherzo*¹⁴⁵, и переломная, а вместе с тем синтезирующая функция финала в контексте целого, – указывают на традицию, восходящую к Д. Шостаковичу. Вместе с тем эта своеобразная «камерная симфония», написанная рукой совсем юного композитора, уже отмечена, на наш взгляд, чертами его яркой творческой индивидуальности.

Прежде, чем перейти непосредственно к анализу финальной части Квартета, еще раз подчеркнем его идейно-смысловую и драматургическую органику в общей концепции цикла, которая представляет собой развернутое диалектическое противостояние образных сфер. Одну из них условно можно обозначить как «внутреннюю» (стабильную, созвучную миру человека), другую – как «внешнюю» (деструктивное начало, чуждое этому миру). Это противостояние выражается как в постоянном неравном соотношении диатоники и хроматики, так и в плане образного строя (медленные, лиричные разделы и «песенный» тематизм против «злых» скерцо и токкат). Нечетные (I и III) и четные (II и IV) пары частей связаны между собой образно, конструктивно, интонационно и ритмически.

Итак, упомянутая выше ситуация «борения», образного противостояния присутствует не только между частями Второго квартета Б. Тищенко, но в каждой из его первых трех частей. Более того: противостояние это реализуется и более скрыто, на глубинном (внутритематическом, мотивном, темброво-фактурном и т.д.) уровне, что, несомненно, укрепляет единство всего квартетного цикла, делая развитие более динамичным и целенаправленным.

Концентратом внутреннего, глубинного динамизма становится финальная, IV часть квартета. По существу, композитор применяет басса остинатную форму для протяженного финала-становления, подытоживающего бесчисленные образные противоречия, выявленные в предыдущих частях. Важно также понимать, что стабилизация, подведение итога драматургическому развитию на уровне всего цикла является не данностью, не окончательной «точкой», но

¹⁴⁵ Идея такого скерцо, подсказанная композитору ярчайшими примерами произведений отечественных мастеров, нашла здесь, на наш взгляд, свое удачное воплощение.

продолжением *процесса развития действия*. При этом композитор практически не выходит за рамки избранной им для финала полифонической формы.

Действительно, IV часть Второго квартета, двойственная во всем, органично вовлекается в непрерывную конфликтную драматургию произведения¹⁴⁶, которая, на наш взгляд, и становится первопричиной возникновения оригинального вариационного цикла. Далее попытаемся уяснить: 1) какие традиции бассо оstinатной формы унаследованы в этом опусе Б. Тищенко; 2) каким образом интерпретирует он финальную часть – как барочную форму, опираясь лишь на ее синтаксические нормы или как жанр пассакальи (чаконь) в целом, сохраняя и встраивая в новый контекст его семантику и коммуникативный потенциал; 3) если верно последнее, то каково ценностное соотношение композитора с жанровой моделью эпохи барокко, наконец, - 4) как решает Б. Тищенко проблему взаимодействия претворяемой им барочной модели с жанровой спецификой квартетного ансамбля?

Обратившись к анализу темы бассо оstinатной формы (см. Пример 17), удалось обнаружить немало интересных моментов, во многом обусловивших логику последующего развития.

Уже первое впечатление от ее экспонирования рождает множество ассоциаций, связанных с различными гранями этой темы и отсылающих к стилистически различным образцам данного жанра: от баховских пассакалий и финала Симфонии *e-moll* И. Брамса – до Фортепианного трио Д. Шостаковича. И все же это – сугубо индивидуальное претворение темы Б. Тищенко – темы, несущей в себе скрытый потенциал для продолжительного (22 вариации) стадийного развертывания (см. схему вариационной формы финала в Приложении 2).

Нормативный (для бассо оstinатной формы) слой данной темы связан с ее аскетичным строением (четырёхтакт), неизменностью гармонической

¹⁴⁶ Похожим драматургическим строением с длительным финалом-становлением, написанным в форме вариаций на выдержанную тему в басу, обладает Четвертое симфония И. Брамса.

структуры, тесситурным расположением (в экспозиции и далее всегда – нижний голос, порученный партии виолончели). Соблюдены и закономерности ее дальнейшего вариационного проживания (цепной, синтагматический характер связи вариаций на фоне сменяемости контрапунктической вертикали – то есть всего того, что обеспечивает «сдерживающий» фактор развития и демонстрирует приоритет принципа тождества. Дополнительным подтверждением этого становится изначальное двукратное проведение темы (второе из них – своеобразная нулевая вариация!) параллельными квинтами в партии виолончели, дополненное и гармонически расшифровываемое остальными голосами квартета (неслучайность такого приема и дальше подчеркнута композитором в центральной части: Var. XII и Var. XIII проводятся дважды).

Пример 17

IV

Lento

Вместе с тем уже в самой теме, на наш взгляд, содержится нечто большее, чем потенциал типичного для этой формы «принципа развертывания», основанного на плавном перетекании из одной вариации в другую, в том числе – и за счет включения дополнительных инвариантов в контрапунктическую

ткань, объединяющих смежные вариации или целые их группы. Однако «неподвижность» и монументальная архитектурная статичность этой темы (классический четырехтакт, 6-голосный гармонический склад, включающий все голоса квартетного ансамбля, *ff*, тональность *C-dur*, которая в дальнейшем сохраняется на протяжении всей части) оказываются весьма обманчивы.

Во-первых, тема эта, экспонируемая скорее по типу чаконны, внутренне неоднозначна и несет в себе некий *скрытый смысл*. Двоякость заложена уже в самом ее ладогармоническом решении. Так, аккордовая последовательность, обрамленная тоникой и сектаккордом VI ступени, казалось бы, демонстрирует «чистый» *C-dur*:

T₅₃-bIII₅₃-#S₅₃-bVI₅₃-VI₆

На самом деле перед нами лаконичный, но чрезвычайно сложный гармонический оборот, и столь простая его расшифровка, на наш взгляд, недостаточно полна и корректна. Если гармоническую связь первой пары смежных аккордов, действительно, можно объяснить логикой мажоро-минора, то последовательность второй и третьей вертикалей указывает уже на отсутствие между ними прямого гармонического родства. В свою очередь, соотношение вертикалей внутри третьего такта (как и предыдущей пары), не имеющих ни одного общего тона, логично объяснить их чисто мелодической связью¹⁴⁷, а двух последних аккордов по оси смежности – как однотерцовых. Таким образом, уже второй шаг в вышеуказанной гармонической последовательности, приводящий в басу к IV высокой ступени до мажора, символизирует максимальное (мажоро-минорные связи «второго порядка») удаление от исходной тональности¹⁴⁸.

Двусмысленность такого оборота и в скрытой логике соединения модальности с хроматической тональностью. Так, движение виолончели параллельными квинтами удаленно напоминает логику раннего органума. А линия

¹⁴⁷ Впрочем, аккорд *as-c-es* для предшествующей вертикали *fis-a-cis* (при соответствующей энгармонической замене) может рассматриваться как трезвучие DD.

¹⁴⁸ Трезвучие на звуке «*fis*» может быть интерпретировано как однотерцовая S к *C-dur*.

верхнего голоса (V-по I), сотканная из терцовых тонов аккордов гармонической последовательности, абсолютно диатонична. И эта диатоника в дальнейшем становится основой целого ряда мелодико-контрапунктических образований, то есть – своеобразной альтернативой бассо остинатной теме, нижний голос которой (*c-es-fis-as*) обрисовывает движение по звукам ADDVIIум⁴³. Исходя из этого, можно сказать, что дилемма *диатоническое – хроматическое* реализуется и в ракурсе: мелодическая линия – гармоническая вертикаль.

Наконец, «борение» *C-dur* за свою гегемонию в условиях столь стремительного выхода в далекий (в акустическом и ладовом отношении) «*fis-moll*» можно усмотреть и еще в одном направлении: четырехтакт завершается на секстаккорде шестой ступени, что, на первый взгляд, делает тему разомкнутой. В то же время басовый ход «*fis-as(gis)-a*» (последний звук усилен мелодическим положением примы) напоминает восходящее движение по звукам мелодического ля минора с намеком на отклонение в тональность VI ступени (своего рода усложненный прерванный оборот!). Это подталкивает к мысли, что тема достигла хотя и не полноценного, но завершения. Казалось бы, апробированный более ранней практикой прием: движение от тоники к IV высокой ступени с последующим разъяснением основной тональности (вспомним, хотя бы, тему 32 вариаций Л. Бетховена или финала Четвертой симфонии И. Брамса). Но в отличие от своих предшественников, у Б. Тищенко такое «разъяснение» основательно зашифровано. Все вышесказанное позволяет сделать предварительный вывод: тема финала Второго квартета Б. Тищенко – *тема-загадка*, своего рода «*тема-сфинкс*»¹⁴⁹, познание которой – дело последующего развертывания.

Отметим, что индивидуальный ракурс решения бассо остинатной темы у Б. Тищенко на этом не заканчивается. Следует обратить внимание и на метрическую смену с 4/4 на 5/4 в третьем такте (точка «золотого сечения»!) ее

¹⁴⁹ Кстати, это обстоятельство, опять-таки, отсылает пассакалью композитора к прошлому, причем еще более раннему, нежели эпоха барокко.

изложения. В дальнейшем это определит и общую логику всей формы с аналогичным расположением главной кульминационной зоны. Важно и еще одно, очень важное, на наш взгляд, обстоятельство: подобный «сбой» метрической программы темы – не случайный, а тщательно спланированный композитором прием. Он станет основой всего последующего ее вариационного развертывания, включающего в себя постоянное обновление метрической пульсации как за счет комбинаторики ранее использованных, так и за счет «врезки» в нее абсолютно новых метров. Он также предопределит общее расширение масштабов темы от начала к концу, все более разрушая ее конструктивную (четырехтакт) статичность.

Еще одним моментом, подчеркивающим особый вес этого метрически расширенного такта, становится дополнительный тематический элемент – трихорд с пунктирным ритмом в начале третьего такта в партии V-но I, который нередко сопровождает гармонически изложенную тему и в дальнейшем. Возможно, именно из-за этой внутренней многозначности темы композитор дает ее двойное экспонирование.

Таким образом, нормативный для барочной басса оstinatной формы принцип: неизменность темы – ее контраст с изменяющимися контрапунктами, значительно переосмыслен композитором. С одной стороны, *мера неизменного (гармонический остов) и изменяемого (метрика) заложена уже внутри самой темы* (а это типично в целом для неоостинатных композиций!), а с другой – оstinатная тема содержит в себе потенциал для дальнейшего *векторного* (а не только основанного на контрасте вертикали) развития. При этом куда важнее варьирования ее масштабов в этом процессе именно *метрическая пульсация*, создающая особую динамику на основе акцентной переменности в связи с различным «удельным весом» каждого метра.

В этом смысле финальная тема Второго квартета Б. Тищенко демонстрирует себя не только как тема-загадка, но и как тема, обладающая огромным внутренним ресурсом (своего рода «скованный Прометей»!), требующим даль-

нейшего движения. Явление это, уходящее своими корнями в русскую классику (М. Мусоргский, И. Стравинский...) необычайно интересно и требует, на наш взгляд, специального исследования. В рамках же настоящей работы мы предлагаем хотя бы фронтально проследить эту необычную метрическую «игру»¹⁵⁰.

Вариационное развитие, следующее за двумя экспозиционными проведениями темы-остинато, на разных уровнях реализует иной, «побуждающий» (динамический) фактор развития. Вариации группируются по определенным, узнаваемым на слух фазам, выполняющим различные функции в общем поступательном движении. Остинатный гармонический остов за все время проведения претерпевает значительные изменения. Изначально являясь фоном, выступая на вторых ролях, он постепенно включается в драматургическое развитие вариационного цикла. Первым изменением становится его фигурирование, которое впоследствии перерастает в мощный сонор [70] ближе к кульминационной зоне и, наконец, разрывается между всеми инструментальными партиями, что напоминает разработочность сонатного *allegro*, а вся кульминация ассоциируется со злым *scherzo* из многократно упомянутой ранее Восьмой симфонии Д. Шостаковича.

Дополнительные, более подробные нюансы этого процесса целесообразно рассмотреть, на наш взгляд, параллельно со спецификой ансамблевого воплощения этой формы. Примечательно прежде всего то, что остинатная тема на протяжении более чем 20-ти вариаций звучит у виолончели¹⁵¹, что свидетельствует о монофункциональной трактовке этой инструментальной партии в финале квартета. Образуемая здесь периодическая цикличность второго плана

¹⁵⁰ 1 проведение: 4/4 - 4/4 -5/4 - 4/4; 2 проведение: 4/4 - 4/4 -5/4 - 4/4; 3 проведение: 4/4 - 4/4 - 4/4 -4/4 + 4/4; 4 проведение: 4/4 - 4/4 -5/4 - 4/4; 5 проведение: 5/4 - 5/4 -3/2 - 4/4 + 2/4; 6 проведение: 4/4 - 4/4 - 4/4 - 4/4; 7 проведение: 3/2 - 3/2 - 3/2 - 4/4 + 3/2 и т.д. (полная картина отображена в соответствующей схеме в Приложении 2).

¹⁵¹ В третьей части Четвертого квартета В. Салманова наблюдалась совершенно иная картина, даже несмотря на то, что виолончель как инструмент, ведущий остинатную тему, имела приоритетный статус.

идентифицируется по фактурно-фигурационным изменениям строения ости-
натной темы¹⁵². Стоит заметить, что при ощутимых ритмических и звуковых
изменениях она не теряет статус выдерживаемой, благодаря равномерному пе-
ремещению по аккордам неизменной гармонической последовательности¹⁵³.

Масштаб гармонической остигатной темы, напротив, регулярно изменя-
ется и увеличивается вплоть до восьми тактов. Это связано с высокой степе-
нью индивидуальности контрапунктического материала, с одной стороны, а с
другой – с заложенным в самой теме переменного-метрическим потенциалом (о
чем говорилось выше). Бесспорно, для Б. Тищенко это обстоятельство имеет
важное значение. Так, уже в первой вариации (ц. 2 в партитуре) появляется
нисходящий, чисто диатонический пасторальный мотив, который регулярно
будет получать небольшое мелодико-интонационное развитие в условно ре-
франных зонах.

Некоторые контрапункты продолжают свое прямое развитие за преде-
лами одной вариации, что придает этому циклу большую слитность¹⁵⁴ и в то
же время способствует индивидуализации и персонификации инструменталь-
ных партий. Ярким примером служит варьирование выразительного контра-
пункта к теме (соло V-по II, ц. 4 в партитуре) в последующих вариациях. Сна-
чала вторая скрипка вступает в скрытый диалог сама с собой посредством
скрытой полифонии¹⁵⁵ (ц. 6 в партитуре), а затем (ц. 7 в партитуре) возникает
уже реальный диалог между нею и партией альты. Таким образом, образуется
как бы еще один, дополнительный вариационный мини-цикл в контрапункти-
ческом пласте фактуры, оппонирующий остигато и объединяющий первую
группу вариаций (условно рефренная зона).

¹⁵² См. Приложение 2.

¹⁵³ Исключением является лишь Var. 3, где в ее окончании добавляется субдоминан-
товое трезвучие, образующее более плавный плагальный переход к следующему остига-
тому проведению темы.

¹⁵⁴ Несмотря на отсутствие реально звучащей паузы, членение между проведениями
остигатной темы прослушиваются достаточно отчетливо.

¹⁵⁵ Авторская ремарка *quasi a 2 voci*.

Симптоматично, что первая скрипка долгое время не принимает активного участия в раскрытии оstinatных вариаций. После экспозиции темы и первой вариации она надолго выключается из процесса варьирования и появляется значительно позже (ц. 10 в партитуре). Зато ей поручен новый, своеобразный контрэлемент – мерное нисходящее движение крупными длительностями, напоминающее музыкально-риторическую фигуру *catabasis* (см. Пример 18) В дальнейшем этот оборот появится еще не один раз (цц. 12, 21, 22 в партитуре), что также указывает на его этапное предназначение.

Пример 18

Таким образом, столь осторожное включение V-по I в квартетный ансамбль,¹⁵⁶ на первый взгляд, выглядит как нивелирование ее лидирующей роли в структуре ансамбля, что в целом весьма не характерно для жанра струнного квартета. Однако композитор поручает ей крайне важный в общей логике интонационного развития материал, и это, во-первых. А во-вторых, в ее отсутствии (с Var. 3 по Var. 8) он переключает внимание на другие инструменты квартетного ансамбля (здесь попеременно солируют и дополняют друг друга

¹⁵⁶ Напомним, что двойное экспонирование оstinатной темы было дополнено крайне важным мелодическим элементом – трихордом с пунктирным ритмом в основе, порученном первой скрипке, после чего она включается лишь в ц.10.

вторая скрипка и альт на фоне оstinатной гармонии виолончели¹⁵⁷) и тем самым показывает, что в этом ансамбле каждый голос важен и самодостаточен.

Возвращение «примариуса» ознаменовано упомянутым выше контрэлементами, плавно перетекающим в Var. 10 (ц. 11 в партитуре) в знакомый ниспадающий пасторальный мотив из начальных вариаций. Именно здесь формируется драматургический узел – высокий уровень фигурирования, который от контрапунктов распространяется и на оstinатную тему, приводя незыблемую аккордовую последовательность в активное движение.

Закономерным следствием становится кульминационная зона, берущая начало с Var. 13 (ц. 14). На наш взгляд – это финальная стадия конфликтной драматургии всего квартетного цикла. Оstinатная тема на протяжении шести вариаций подвергается испытаниям, в ходе преодоления которых противостоит сухим ниспадающим аккордам скрипок и альт, объединяется в мощнейший кластер и даже видоизменяется до неузнаваемости, разрываясь и сливаясь с броскими усеченными мотивами верхней группы струнных (см. Пример 19)¹⁵⁸.

Реальным завершением произведения становится окончательное возвращение основной тональности *C-dur* и оstinатной темы практически в первоначальном виде, подкреплённой в Var. 21 (ц. 23 в партитуре) реминисценцией основной темы *Largo* (см. Пример 12). Именно здесь, наконец, обретается долгожданная устойчивость, как внутренняя, так и внешняя.

Таким образом, в финале Второго квартета Б. Тищенко демонстрирует новый подход к бассо оstinатной форме. Данный масштабный вариационный цикл имеет немало типовых черт такой формы, среди которых: а) закрепление оstinатной темы за нижним пластом фактуры, определенным инструментом и регистром, б) четкое противопоставление тематического и контрапунктического материала, в) мерное изложение и контраст как главное средство пространственной организации.

¹⁵⁷ Так, в Var. 6 образуется уже достаточно сложный дуэт скрытых двухголосий.

¹⁵⁸ Фактуру данной вариацию можно обозначить как гокетную.



Тем не менее, Б. Тищенко удается на разных уровнях композиционной организации продемонстрировать переосмысление бассо остинато как формы. Прежде всего, это четко продуманная композитором процессуальная логика, в рамках которой над ее нормативным «контрастом вертикали» надстраивается нечто более значимое в драматургическом отношении. Это целенаправленная, стадийно выстроенная *векторная линия развития*. И здесь важно не только то, что цезурированность вариаций преодолевается при помощи контрапунктического материала, который зачастую протекает в независимом от остинато режиме (что, впрочем, нередко встречается и у И.С. Баха). Гораздо важнее в этом смысле необратимость и неоднослойность векторного развертывания. Импульс последнего, как мы пытались показать, заложен во внутренних параметрах самой темы, что потребовало дальнейшего хода действия, выведения внутреннего во внешний план. Подобный ход событий закономерно приводит к «катастрофической» (в масштабах композиционного архетипа этой формы) кульминационной зоне. Остинатная тема если и не исчезает «физически» (в этом смысле Б. Тищенко верен традиции), то либо растворяется, сливаясь в моноритмической квазисонорной пульсации с остальными голосами ансамбля,

то «разрывается» на части, разбросанные по квартетным партиям. В подобной организации процесса развития очевидны черты его динамизации и скрытой симфонизации.

Возвращаясь к вопросам, сформулированным вначале очерка, можно сказать, что финал Второго струнного квартета Б. Тищенко – это не только заимствованный из барочной пассакальи синтаксис, но *ассимиляция жанра в целом*. Его семантические отголоски очевидны: высокий духовный строй, упорное постулирование обобщенной, изначально сформулированной идеи, предполагающей символический способ коммуникации, принцип развертывания, основанный на логике причинно-следственных связей и т.д.

Но налицо и другое: аналитический подход Б. Тищенко к интерпретации старинного жанра, предполагающий *индивидуальную рефлексия автора*, пытающегося как бы заново осмыслить внутреннюю связь наблюдаемых им явлений. Его эмоционально-оценочный подход к отраженной жанровой модели, безусловно, позитивен и связан с ее *актуализацией* (согласно терминологии Л.Н. Березовчук), органичным присвоением и встроенностью в более общий содержательный контекст сонатно-симфонического цикла. И в этом Б. Тищенко является не столько стилизатором, сколько продолжателем традиции Д. Шостаковича.

Что касается адаптации пассакальи к квартетному музицированию, то его принципы в условиях художественной задачи финальной части сонатно-симфонического цикла Б. Тищенко использует по максимуму. Так, множественный контрапунктический материал, наделенный самостоятельной смысловой нагрузкой, дополнительно разъясняется темброво артикулируемым разнообразием ансамблевых голосов. Доказательством этого является включение в партитуру протяженных сольных и квазидуэтных фрагментов, благодаря которым персонифицируются все участники ансамбля за исключением виолончели, функция которой закреплена, прежде всего, за поддержкой гармонического «плацдарма», будь то лапидарное или фигурационное изложение.

В целом, в своем юношеском сочинении Б. Тищенко демонстрирует вполне отточенную технику камерно-ансамблевого музицирования посредством паритетности инструментов, давая каждому из них раскрыться и как участнику ансамбля, и как солисту. И все же, в отличие от квартетной пассакальи В. Салманова, которую автор полностью подчиняет искусству квартетного исполнительства, в финале Второго квартета мы видим нечто иное: *подчинение ансамблевого музицирования драматургическим задачам более «высокого порядка»*. Отсюда, на наш взгляд, и своеобразное переосмысление функций инструментальных партий внутри самого квартета.

Так, композитор позволяет в полной мере раскрыться второй скрипке и альту – инструментам, зачастую выполнявшим в классицистском камерно-инструментальном ансамбле утилитарную роль. В то же время, формально более выразительные первая скрипка и виолончель в каком-то смысле отодвигаются на второй план с точки зрения ансамблевого паритета голосов, но никак не в плане ущемления общих драматургических задач сложного циклического опуса. В результате «примариус» надолго исчезает из квартетного пространства. Зато вводимый им в драматургию финала контрэлемент выполняет важную функцию в общем процессе разворачивания, запуская цепочку дальнейших кульминационных поворотов. Виолончель, в свою очередь, выступает здесь в качестве аккордового остова с перманентно закрепленной функцией гармонической опоры и поддержки.

Все это лишний раз подтверждает вышеизложенный вывод о подчиненности формата камерного музицирования общим идейно-драматургическим задачам заключительной части Второго квартета. Совокупность всех факторов позволяет сделать вывод о том, что Б. Тищенко в возрасте 20 лет создает масштабное сонатно-симфоническое произведение в жанре струнного квартета с рассредоточенной непрерывной конфликтной драматургией, применяя в финале старинную форму бассо остинатных вариаций и преобразуя ее согласно общей «логике горизонтали» всего цикла, которая, по мнению самого автора, является «...самой главной логикой композиции» [102, с. 14].

§ 1.2. Четвертый струнный квартет В. Салманова: вариант серийного решения бассо остигатной формы

Серийный период творчества В. Салманова охватывает 1960-е годы¹⁵⁹. Своеобразной вершиной этого периода становится Третья симфония [96, с. 57] вслед за которой появляется, на наш взгляд, не менее значительное произведение – **Четвертый струнный квартет** (1963). Скрупулезное изучение композитором всех тонкостей данной техники письма и собственный практический опыт показали, что ортодоксальная¹⁶⁰ додекафония не удовлетворяет его художественным требованиям. Продолжая работать в разных техниках, он и здесь полностью не отказывается от тональной музыки, а в некоторых случаях находит адекватные способы их соединения¹⁶¹. В этом смысле и серийная техника (в частности, свободная додекафония) – оказалась приемлемой для реализации им определенных творческих идей.

Иллюстрацией этого является Четвертый струнный квартет В. Салманова. На первый взгляд, компактная по размерам III часть (*Adagio*), этого опуса – прямая «наследница» Пассакальи (II часть) из Септета И. Стравинского. И с точки зрения чисто внешнего, технического воплощения додекафонии в рамках камерно-инструментального ансамбля это действительно так. Но более глубокий анализ позволяет увидеть массу отличий между последней, с одной стороны, и третьей частью Четвертого квартета В. Салманова, – с другой. Несмотря на то, что оба композитора так или иначе апробировали художественные возможности додекафонии, взаимодействие с ней в рамках камерного жанра у них оказалось различным. Прежде всего, обращение к додекафонии И. Стравинского – одного из самых ярых ее противников – было во многом

¹⁵⁹ Уточним, что В. Салманов заинтересовался додекафонией в 1961 году, являясь до этого времени ярым противником данной техники композиции. Более подробная характеристика «серийных» квартетов композитора содержится в опубликованном текст нашего доклада на VII Всероссийской научно-практической конференции «Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых» [136].

¹⁶⁰ На это также указывает М.Г. Арановский [9].

¹⁶¹ К примеру, в его Шестом струнном квартете.

неожиданным, а опыт претворения басса остигатной формы в этом виде техники так и остался единичным. У В. Салманова же – композитора с ярким мелодическим дарованием – культивирование этой техники в квартетном жанре не ограничено единственным опусом, оказывается органичным и дает, на наш взгляд, в чем-то наиболее убедительный эстетический результат.

Четвертый струнный квартет В. Салманова является демонстрацией инновационного подхода, связанного не только с обращением к додекафонной технике, но и с переосмыслением типовых форм и структур в условиях современного музыкального языка. Данное сочинение представляет собой четырехчастный цикл, в целом отвечающий закономерностям сонатно-симфонической модели, несмотря на отказ композитора от функциональной тональности в ее традиционном понимании¹⁶². Применение свободной додекафонии в рамках сонатно-симфонической модели потребовало от композитора поиска индивидуальных средств воплощения своих творческих задач.

Пожалуй, наиболее любопытным в этом цикле является решение в новых условиях проблемы сонатности первой (*Allegro non troppo*) и третьей (*Largo*), басса остигатной части. В отличие от А. Шенберга¹⁶³, некогда высказавшего идею о возможности существования сонатной формы на нетематической основе, отечественные композиторы, опираясь на додекафонию, так или иначе стремились артикулировать интонационно-тематические свойства 12-тонового ряда.

Эту тенденцию можно наблюдать и в первой части Четвертого квартета, где типовое диалектическое противостояние тем главной и побочной партиями реализуется не на привычной тонально-тематической, а на изначально сконструированной 12-тоновой звуковой основе. Однако свобода в трактовке такого «ряда» сразу же заявляет о себе отрицанием принципа неповторности сле-

¹⁶² При более тщательном рассмотрении звуко-интонационного строения тем-серий все же обнаруживаются косвенные связи с функциональной тональностью [96, с. 62].

¹⁶³ Подробнее о специфике творческого метода А. Шенберга см. [65].

дования этих звуков друг за другом, специфической ритмо-мотивной его организацией и даже формой экспонирования, напоминающей 8-тактовый квадратный период (последний, 12-й звук появляется именно в 8-м такте!) с последующим 4-тактовым дополнением.

В дальнейшем «противостояние» главной и побочной партий, принцип разработочности реализуются в русле привычных для серийной техники способов (обращение серии как ее пространственно-временное преобразование в побочной партии, вычленение сегментов серии в развивающем разделе и т.д.). Но и здесь не менее важной для В. Салманова остается искусная интонационно-тематическая «дешифровка» исходного конструктивного материала в границах заданного тонового поля¹⁶⁴.

Но обратимся к главному объекту нашего внимания – третьей части Четвертого струнного квартета В. Салманова. На наш взгляд, это уникальный случай применения остинато как технического приема, принципа и формы в целом в условиях додекафонии и жанра камерно-инструментального ансамбля для двух скрипок, альты и виолончели. В квартете названная часть – лирический центр всего сочинения, в качестве композиционной основы которой композитор избирает форму барочных вариаций на выдержанную тему в басу. Весьма лаконичное басса остинато состоит из темы, шести вариаций и небольшого эпизода между четвертой и пятой вариациями.

Уже сама трактовка основной басса остинатной темы-серии исключительно «интонационна» и соткана из тесно сопряженных, «вокальвесомых» мотивных образований. Наиболее широкие интервальные ходы оказываются на грани таких мотивов (за исключением восходящего хода на тритон между 11 и 12 звуками серии) и не нарушают общей плавности движения. Дополнительную теплоту и внутреннюю трепетность вступительному монологу засурдиненной виолончели придает и авторская ремарка *p, dolce*. (см. Пример 20). Нельзя не отметить и еще одну особенность этого удивительного монолога -

¹⁶⁴ Дальнейший. более подробный анализ этой, а также II и IV частей в задачи данной работы не входит.

нисходящее движение, основанное на мягких, округлых, скорбных интонациях, косвенно перекликающееся с *элегическим образным строем чаконь*. «Никнущий», окончательно «застывший» характер темы-серии доведен до логического предела в 5 вариации, о чем еще будет сказано далее.

Пример 20

III

Adagio

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Adagio'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a cello part marked 'p dolce' and 'con sord.'. The second system continues the piece with piano parts marked 'pp' and 'con sord.'. The music features a descending triad and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Немаловажно и то, что тема-серия, проводимая одногласно в инструментальной партии виолончели, имеет несколько ярко выраженных ритмических элементов: нисходящий трихорд с пунктирным ритмом в основе; продолженное разворачивание, опирающееся на группы длительностей: «четверть-половинная» или «половинная-четверть»; равномерное (движение четвертями) завершение в конце.

Подобная ювелирная нюансировка всех деталей данной темы уже не дает оснований видеть в ней некий формализованный «конструкт». Уместно в этой связи обратиться к высказыванию Э.В. Денисова, который в начале своей статьи [40, с. 478–479] задается вопросом: «Действительно ли додекафония “иссушает талант” и превращает творчество в “серию головоломных выкладок”? Быть может, в самом деле, не нужно быть композитором, чтобы сочинять

двенадцатитоновую музыку?». Всем ходом своих дальнейших рассуждений автор показывает, что это не так, и что техника (в том числе и 12-тоновая) в руках настоящего мастера всего лишь инструмент.

Квартетное басса остинато В. Салманова всецело это доказывает. Достаточно сравнить эту тему с темой-серией из Септета И. Стравинского, основанную исключительно на скачках, нарочито «расцепляющих» смежные звуки, а вместе с тем и «истребляющих» энергетику мелодизма:

Пример 21

The musical score for Example 21 is presented in five systems. The first system contains three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system contains two staves: one treble and one bass clef. The third system contains two staves: one treble and one bass clef. The fourth system contains two staves: one treble and one bass clef. The fifth system contains two staves: one treble and one bass clef. The tempo is marked 'Circa ♩ = 60'. Dynamics include *mp*, *p*, and *ma ben marc.* The key signature has one sharp (F#).

Эту особенность объекта остинатного варьирования в Пассакалье Септета отмечает и В.В. Задерацкий: «Первое изложение остинатной темы весьма напоминает известный стиль, именуемый *Klangfarbenmelodie*» [48, с. 200]. И далее: «... мы видим здесь не попытку довести пуантилизм до уровня неоклассицизма, а наоборот, стремление деформировать классический принцип (путем гипертрофии) до подобия пуантилистической техники» [48, с. 200].

Последующее развитие подтверждает заложенную в басса остинатной теме В. Салманова тенденцию к ее дальнейшей интонационно и технически детализированной трактовке. После вступительного монолога виолончель долгое время тянет первый звук серии, одновременно являющийся и концом, и началом для нового, неизменного проведения басса остинатной темы

(Var. 1) у виолончели. Протянутый тон подхватывает дуэт скрипок, образуя контрапунктический план, опережающий первую вариацию (тоже – оригинальный стилевой штрих В. Салманова, который вносит момент свободы и текучести в строгую дисциплину барочной басса остигатной формы). О том, что это именно *контрапункт* (несмотря на то, что между партиями скрипок и виолончелью распределяется один и тот же 12-тоновый ряд) свидетельствует двоякое вариационное изменение серии, в то время как слух ожидает ее точного повторения в звуковысотном и тембровом отношении. Так, у V-но I звучит инверсионный вариант основного ряда серии, но с ритмически точным начальным мотивом, а V-но II, напротив, ведет основной ряд темы-серии, но в ином ритмическом оформлении и новой мотивной группировкой. Кроме того, их одновременное комплементарное звучание в близкой тесситуре, с «точечными» перекрещиваниями голосов, не позволяет опознать данный момент как повторение темы-серии, но зато дает указание на дальнейшие способы артикуляции различия между собственно темой и контрапунктами.

Интонационное строение остигатной темы-серии сохраняется во всех последующих вариациях, лишь слегка обновляясь ритмически. Единственным исключением является пятая вариация (3 т. после ц. 36 в партитуре), в которой пунктирный ритм инициального трихорда и дальнейшие ритмические группы как бы «стираются», сменяясь равномерным движением, а изначально широкие интервальные ходы даются в обращении, что сообщает теме «выпрямленный», никнувший характер. Тема проводится у альты и поддерживается моноритмическим контрапунктом двух скрипок.

Такое фактурное и интонационное решение данной вариации обусловлено, на наш взгляд, сразу несколькими обстоятельствами. Во-первых, этому разделу формы предшествует контрастный эпизод (*ff, Piu mosso strepitoso*), на время прерывающий цепь вариаций. Он же является лирическим прорывом, за которым (что весьма характерно для квартетного письма В. Салманова), следует наиболее трансформированный основной звуковой материал (Var. 5). По

существу, пятая вариация становится своеобразной тихой кульминацией, следующей за взрывным лирическим прорывом. «Как впечатляет, — пишет Л.Н. Раабен, — затаенное *flautando*, дышащее холодом, предшествующее диалогу-монологической тематике последнего раздела!» [91, с. 84]. Во-вторых, в контексте данной формы контрастный эпизод дает точку отсчета для движения вспять и тем самым обрисовывает контуры зеркально-симметричной формы.

Таким образом, в третьей части Четвертого струнного квартета возникает подобие концентрической организации вариационного процесса: 1) лирический прорыв в центре формы как ось симметрии, 2) моноритмичное «трио» (Var. 5) и похожее «трио» ансамбля верхних струнных (ц. 33 в партитуре, перед 4 вариацией, помеченной ремаркой *espressivo*)¹⁶⁵, окружающие центральный эпизод, наконец, 3) обрамление всего этого материала строго додекафонными вариациями. Дополнительный эффект зеркальной симметрии всей форме сообщается посредством взаимосвязи между третьей и шестой вариациями, в контрапунктах которых звучит ракоходный вариант серии. Кроме того, контрапунктический пласт также симметричен: он предшествует первой и завершает шестую, последнюю вариацию III часть Квартета.

Следует отметить и другое свойство темы-остинато В. Салманова — тенденцию обозначить «центральный элемент системы» — звук «си». Автор многократно артикулирует его значимость на протяжении всей части. Так, уже при первом изложении серии концентрируются звуки, входящие в структуру t_{53} симинора¹⁶⁶. Этот же 1 тон серии становится квазитоническим органическим пунктом для вступления контрапунктов у обеих скрипок, которые проводят серию в прямом и обращенном виде тоже от звука «си» (см. Пример 11). От этого же звука в дальнейшем проходят два вышеуказанных ракоходных проведения в двенадцатой транспозиции (ц. 32, V-но II и 5 т. перед ц. 38, V-la). Наконец, —

¹⁶⁵ Плюс к этому после 4-ой вариации звучит 5-тактовая трехголосная моноритмичная интермедия в партиях альты и виолончели.

¹⁶⁶ 10,12 тоны серии и 1 тон, открывающий второе проведение серии в басу.

звук «си» становится «гармонической» основой созвучия, открывающего центральный раздел части (ц. 35, *Piu mosso strepioso*), обозначенный нами как «лирический прорыв». И в этом смысле В. Салманов, опять-таки, оказывается куда ближе отечественным композиторам в их трактовке 12-тоновости¹⁶⁷, нежели к А. Шенбергу или даже И. Стравинскому (Септет).

Оригинальность данной части циклического произведения заключается не только в интонационно-тематическом и формообразовательном аспекте, но и прежде всего в трактовке квартетного ансамбля¹⁶⁸. Чрезвычайно важно отметить, что каждая вариация – это уникальное сочетание инструментов и выполняемых ими функций. Так, вторая вариация представляет собой дуэт скрипок, третья – дуэт альты и второй скрипки, которая проводит ракоходный вариант серии, четвертая – собственно квартет, пятая – трио двух скрипок и альты, шестая – дуэт виолончели и первой скрипки¹⁶⁹. Каждая из комбинаций в определенных тесситурно-тембровых условиях демонстрирует совершенно разное звучание, что придает дыхание и движение довольно статичной концентрической форме второго плана.

Текущести разворачивания способствует и отсутствие цезур между вариациями, достигаемое В. Салмановым за счет того, что тема логически завершается не на последнем звуке серии, а на появлении первого, одновременно открывающего следующее проведение. В связи с этим возникает эффект того, что оstinatная тема третьей части Четвертого струнного квартета имеет в своем составе не 12, а 13 звуков, где последний как бы выполняет двоякую функцию.

¹⁶⁷ Можно вспомнить, к примеру, тему-серию из 13 квартета Д. Шостаковича, о квазитональной трактовке которой не раз говорили исследователи, или тему фуги №12 из «12 прелюдий и фуг» для фортепиано А. Пирумова и т.д.

¹⁶⁸ Любопытно, что череда ансамблевых сочетаний условно может быть сведена к концентричности. Ось симметрии – полно звучащий квартет, вокруг него располагаются дуэты и трио, а обрамляет все это ансамбль, выстроенный в условиях ортодоксальной додекафонии.

¹⁶⁹ Они образуют канон, который подкрепляется в коде ракоходным движением по звукам двенадцатой транспозиции серии в партии второй скрипки.

Скрытую разделительную роль между вариациями выполняет, на наш взгляд, самая напряженная тритоновая интонация между 11-м и 12-м звуками ряда, которая отсутствует внутри состава серии. Но наиболее существенным в этом отношении является другое: *смена функциональной роли инструментальных партий*. Суть этого заключается в том, что «по протоколу» барочной формы, басса оstinатная тема должна подавляющее количество времени находиться в нижнем пласте фактуры. И композитор полностью соблюдает данный принцип, но при этом оstinатная тема в партитуре его квартета не закрепляется за одним инструментом. Тенденция ее тембровой подвижности заложена уже в первой (а точнее, – перед первой!) вариацией, где вторая скрипка, повторяя звуковой состав темы, создает ложный эффект ее передачи в другой голос, по сути являясь контрапунктом. Истинное же проведение оstinато в этой инструментальной партии приходится на следующую, вторую вариацию, а первое появление звучащего альты сопряжено с проведением им выдержанной темы в третьей вариации. В подобном тембровом решении басса оstinатного принципа отражен индивидуальный подход В. Салманова, чуткого к ансамблевым основам квартетного жанра.

Закономерно, что первая скрипка номинально не должна оказываться нижним планом фактуры ввиду ее роли «примариуса» в струнном квартете. Вероятно, понимая это, В. Салманов наделяет ее крайне важной драматургической ролью – *маркера событийности*. Именно первая скрипка, на наш взгляд, заставляет слушателя обратить на себя внимание на нескольких поворотных точках данного вариационного цикла. Своеобразную роль «контрэлемента» темы она выполняет в первой вариации, поскольку впервые ведет инверсионный вариант серии. Во второй вариации она повторяет эту инверсию тоном выше в дуэте со второй скрипкой, исполняющей роль оstinатной темы (основной ряд) и моментально выключается при переходе к третьей вариации. Следующее ее появление – соло на относительно новом материале (момент лирического прорыва в «осевом» разделе композиции), который В. Салманов поручает именно первой скрипке. Наконец, в заключительной, шестой вариации

в дуэте с виолончелью первая скрипка образует канон. Возникшая стретта, охватывающая максимально большой диапазон (более трех октав!), что с одной стороны, знаменует пик темброво-звуковой кульминации, а с другой, – вновь демонстрирует стремление В. Салманова к лаконичности (концентрированное проведение темы) музыкального высказывания и сигнализирует о завершающей стадии вариационного цикла.

Третья часть Четвертого квартета В. Салманова – пример *удивительно тонкой, тщательно продуманной интонационной драматургии*, которую композитор осуществляет в рамках строгой 12-тоновой организации. Последняя для него – не самоцель, но основная интонационная база, определяющая всю музыкальную ткань и насыщающая ее тематизмом. В этом смысле интересно соотношение в блоке: строгое – свободное, которое также отличает квартетное остинато В. Салманова от Пассакальи И. Стравинского. Если у последнего это нескончаемая цепь интервальных комбинаторик и мотивных тембровых группировок серии, то петербургский мастер не до конца исчерпывает ресурсы додекафонии, причем делает это сознательно. Так, у него отсутствует инверсия ракохода темы-серии и применение ротационной техники, высотные позиции переизложений серии ограничены основным рядом и двенадцатой транспозицией.

Куда важнее для него оказывается тончайшая артикуляция различий между остинатным и контрапунктическим пластом в стесненных условиях квартетного ансамбля. Так, звуковысотная позиция от «си» и проведение серии в прямом движении с сохранением акцентности сильных долей – неперемнное условие ее трактовки как басса остинатной основы. Контрапунктические голоса, сотканые из того же звукового материала, напротив, варьируют серию, причем куда важнее ее конструктивных преобразований – инверсий и ракоходов – оказывается для композитора необходимость подчеркнуть ритмические

внутримотивные изменения, смещающие акцентность, по-новому сопрягающие звуки и меняющие внутреннюю интонационную энергетику¹⁷⁰. Свобода заключается и в отказе от «цепного» следования вариаций, обозначении векторного параметра в развитии, сфокусированного в двух кульминациях – генеральной (лирический прорыв) и тихой (*flautando*), впервые интервально переиначивающей серию, в относительно сбалансированной трехчастности структуры¹⁷¹.

Не менее значительно, на наш взгляд, *ансамблевое переосмысление регламентов пассакальи и 12-тоновой организации*. Во многом этому способствует сама миниатюрность медленной части Четвертого квартета – ведь, как известно, динамические ресурсы 12-тоновой организации ограничены для масштабного развертывания композиции. Это хорошо ощущал и сам А. Шенберг, стремясь включать приемы детализации в партитуры своих симфонических произведений. Так, по точному замечанию Э.В. Денисова, «...оркестр в “Вариациях” [для большого симфонического оркестра А. Шенберга – К.Х.] трактуется как огромный *камерный* ансамбль <...>. При этом каждое *tutti* Шенберга столь же индивидуализировано по колориту, как и его сольно-ансамблевые эпизоды» [40, с. 502].

В. Салманов всецело и крайне мастерски использует камерные ресурсы квартета, предельно детализируя партитуру и придавая каждому инструменту самостоятельную ансамблевую функцию. Прежде всего, он в чем-то расшатывает устоявшуюся форму, не привязывая выдерживаемую тему к одной инструментальной партии или тембру. Хотя приоритет виолончели несомненен¹⁷², тема-серия проводится у всех инструментов ансамбля, оставаясь при этом, как уже отмечалось ранее, в нижнем по тесситуре регистре. Что же касается контрапунктических голосов, то здесь задействован практически весь внутриансамблевый ресурс квартета – от сольного монолога виолончели,

¹⁷⁰ Достаточно сравнить артикуляцию монолога виолончели и контрапункта второй скрипки в первой вариации (см. Пример 20).

¹⁷¹ Кульминационная зона заметно сдвинута «вправо».

¹⁷² Ей отведено 3 проведения из 7-ми (с учетом первоначального изложения).

экспонирующей оstinатную тему в самом начале, до различных дуэтов, трио и собственно квартетного состава.

Множественные неповторяющиеся комбинации инструментов образуют индивидуальные фактурные и тесситурные сочетания. Подкрепленные динамическими оттенками и авторскими ремарками (*dolce, espressivo, strepitoso, flautando*), они способствуют раскрытию музыкальной драматургии в рамках концентрической формы второго плана. В условиях додекафонии и преимущественно тихой, интимной камерности, дополнительным разграничителем между темой и контрапунктами нередко выступает артикуляция. Важные интонационные ходы подчеркиваются композитором непосредственно в первых вариациях и сглаживаются или переинтонируются в последних.

Таким образом, В. Салманов находит оригинальное решение в раскрытии специфики квартетного ансамбля, а вместе с тем – и квартетной фактуры в весьма неудобных композиционных условиях. С одной стороны, диалогичность жанра подчиняет себе внутреннюю монологичность басса оstinатной формы и тождественность «пассакальной» семантики в целом. С другой, – строгая дисциплинированность додекафонии преодолевается посредством мелодической одаренности композитора, равно как и интонационной трактовкой им тематического материала. В совокупности, в сложном симбиозе с жанровым архетипом барочной формы и современной техникой, приоритеты композитора в лирической III части данного сонатно-симфонического цикла склоняются в сторону квартета и ансамблевого музицирования с характерным для него равноправием инструментальных партий и внутренним гибким взаимодействием функций.

§ 1.3 Шестой струнный квартет Ю. Фалика: бассо остинато как способ воплощения мемориальной семантики

Шестой струнный квартет Ю. Фалика (1984) имеет всего две части – «*Fanfare*» и «*Requiem*». Данное сочинение композитора относится к его мемориальным опусам и связано как с личными, так и с обобщенными переживаниями, соответствующими программным предпосланиям. Шестой квартет Ю. Фалик готовил к 40-летней годовщине Великой Победы. Примерно в это же время умирает его мать. «Потери, которые я лично пережил в своей жизни, неизменно отзывались во мне музыкой. Впервые я ощутил необходимость высказать в музыке свою скорбь, когда ушел из жизни мой первый по-настоящему серьезный учитель по композиции Юрий Анатольевич Балкашин...» [121, с. 159]¹⁷³.

В отличие от значительного количества своих сочинений, «инженерный план» (определение Ю. Фалика) Шестого квартета сложился сразу. Он был призван воплотить эмоциональную двойственность – радость и эйфорию в связи с великим праздником и тянущуюся за ними скорбь и печаль об утрате. Возможно, поэтому вторая часть квартета значительно превышает по масштабам первую.

Наделение второй части струнного квартета статусом реквиема оригинально, но, по сути, не ново. Задолго до Ю. Фалика было создано множество мемориальных камерно-инструментальных ансамблей, не говоря уже о вокально-оркестровых произведениях¹⁷⁴. В основу остинатной темы финала Шестого квартета Ю. Фалик кладет нисходящее движение, схожее с музыкально-риторической фигурой *catabasis*, которая весьма характерна для произведений-реквиемов. Тема вариаций становится частью комплекса взаимосвязанных средств, направленных на раскрытие траурной семантики.

¹⁷³ Своему покойному учителю Ю. Фалик посвятил Второй струнный квартет.

¹⁷⁴ Трио памяти великого художника, Третий квартет памяти Ф. Лауба П. Чайковского, Второй квартет памяти П. Чайковского А. Аренского, Двойной канон памяти Г. Дюфайи И. Стравинского.

Стержнем финала становится круговое движение. Начальный сегмент формы (до ц. 11) построен по принципу *basso ostinato*, где в качестве темы выступает ниспадающая мелодия виолончели в тритоновом диапазоне, поддерживаемая альт¹⁷⁵. Тема-мелодия, оставаясь в рамках указанного объема, периодически подвергается вариантным изменениям, что свидетельствует о распространении вариантности в квартетном творчестве Ю. Фалика на все уровни музыкального языка. По существу, в двух последующих сегментах сохраняется лишь неустанно повторяемое нисходящее движение в инструментальной партии виолончели, а основное внимание переключается на новые интонационно-конструктивные элементы. Остановимся на этом подробнее.

Первый круг развертывания (до ц. 11 в партитуре) представляет собой парную функциональную комбинацию ансамблирующих инструментов. Виолончель и альт ведут остинатную тему тритонового объема с чертами вариантности. Постепенно подключающиеся скрипки образуют с ними инструментальный диалог скорбного характера. Весь этот сегмент сопряжен с постепенным нарастанием громкостной динамики и охватом широкого, практически 4-октавного диапазона.

Второй круг (до ц. 17 в партитуре) сопряжен с введением нового конструктивного элемента – своеобразного ламентозного причета. Ю. Фалик не нарушает слитность музыкального материала, заблаговременно подготавливая его интонации двумя тактами ранее. В то же время композитор периодически выключает остинато, перефокусируя внимание слушателя сначала на формирующийся мотив «хода часов», который окончательно установится в заключительном круге развертывания, а затем доводит плачевые интонации причета до локальной тембровой кульминации.

Третий, финальный круг (ц. 17 в партитуре) развертывания становится символом вечности, в том числе и благодаря вышеуказанному мотиву «хода

¹⁷⁵ Альт подключается со второй вариации.

часов», который возводится здесь в статус полноценного конструктивного элемента. На него накладываются и другие значимые мотивы, постепенно растворяясь в глубоких педалях и бесплотном, едва слышимом флажолете первой скрипки. Завершается произведение повисшим большим мажорным септаккордом от звука *C*.

В заключении следует заметить, что в поздних квартетах Ю. Фалика особую роль обретает феномен постлюдийности. Жанр постлюдии, впервые появившийся в музыке В. Лютославского, имеет несколько значений. Пожалуй, самое общее из них – «договаривание традиции», характерное для ряда модернистских течений в музыке XX века. В более тесном смысле постлюдия – «тихая» композиция, противоположная открытой форме. Если у последней время продолжается «за скобками» звуковой формы (развернутая, динамичная временная координата), то постлюдия – ее своеобразная инверсия: она открыта в начале, у нее «живое», деятельное время закончилось до включения собственно-звуковой формы (свернутое, остановившееся время).

Имеющая итоговый, завершающий эмоциональный характер, постлюдийная музыка устанавливает тесную связь между прошлым и настоящим. Это выражается в увековечивании существовавшей ранее музыки, принявшей статус традиционной. Другая сторона относится к феномену поминовения¹⁷⁶. Подобный характер изложения и эмоциональный строй музыкального материала крайне характерен для мемориальной музыки, связанной с семантикой приношения или ритуалом погребения. Шестой квартет относится ко второму из указанных смысловых векторов.

Немаловажным является и прием контраста в квартетном письме Ю. Фалика, дозированно используемый композитором между разделами и сегментами. В финале Шестого квартета происходит постепенное усложнение музыкального материала путем добавления нового конструктивного элемента, благодаря чему обогащается общий трагический тон второй части цикла. В то же

¹⁷⁶ Подробно данный феномен описан в диссертации Н.Л. Соколькова [111].

время Ю. Фалик, используя принцип *бассо остинато* и характерный для квартетного письма композитора прием локальных кульминаций, достигает эффекта постоянного возвращения к началу. Часто эти приемы осуществляются или дополняются посредством усиления тембрового и динамического напряжения, путем увеличения громкости и плотности фактурной ткани, использования игры у подставки. Все это является основными способами достижения кульминаций и следствием тембровой драматургии, играющей одну из главных ролей во временной организации произведения.

Также следует отметить феномен *круга*, воплощающийся в квартетном творчестве Ю. Фалика на уровне композиции музыкальной формы. Кругообразность драматургического развития тесно сопряжена с вариантными формами и способами организации тематических процессов. Циклическая или контрастно-составная композиции образуются посредством контрастного сочетания сегментов или частей. Повтор в квартетах Ю. Фалика встречается нечасто и, как правило, представлен остинатностью¹⁷⁷. Наконец, важным событийным элементом в финале Шестого квартета становится мимолетное преодоление остинатности путем введения бесконечного канона в обращении и инвертирование выдержанной темы.

§ 2. Остинатные формы на метроритмической основе в квартетном наследии Ю. Фалика

Вектор композиторского творчества, связанный с И. Стравинским, обрисовывает еще одно направление в трактовке остинатности, определяемое Т.В. Франтовой как «типовые неклассические полифонические формы», сложившиеся уже в композиторской практике XX века. В рамках избранных нами для анализа квартетов это направление сфокусировано преимущественно в

¹⁷⁷ Другие формы остинатной полифонии будут рассмотрены нами на следующем этапе исследовательской работы.

творчестве Ю. Фалика. Его одностатный Третий струнный квартет (1974, посвященный Квартету им. С.И. Танеева), уже демонстрирует основные принципы претворения остиантности, характерные для его стилистического почерка в дальнейшем. Прежде всего, *это установка на ритмику и метроритмические структуры как базовые модели для остиантного разворачивания*. Показателем стиля является лаконизм исходных выразительных средств, порой граничащий с минимализмом, но при этом умение крайне динамично встраивать композицию в целом.

Наконец, очевидна четкая ориентация Ю. Фалика не столько на обновление остиантных принципов, сложившихся в прошлом, сколько на *формы нового типа*, возникшие и закрепившиеся (хотя бы относительно!) уже в музыкальной практике XX века. Поэтому в центре внимания петербургского мастера оказываются либо « типовые неклассические полифонические формы » (согласно классификации Т.В. Франтовой), либо формообразование, нацеленное на синтез остиантности с имитационной техникой и вариантностью. Нельзя также не отметить способность Ю. Фалика гармонично встраивать остиантную полифонию в пространство камерно-инструментального ансамбля и умение в случае художественной необходимости подключать такие способы звуковой организации материала, как хроматическая тональность, миксодиагностика, сонорность, микрополифония и т.д.

§ 2.1. Остиантно-имитационная (каноническая) форма на основе ритмоформулы

Третий квартет Ю. Фалика – произведение, крайне напряженное по своему эмоциональному тону, граничащее с трагизмом. В основе его концепции – противопоставление двух начал: личного и внеличного, свободы и скованности, внутреннего и внешнего. Музыкально-выразительные средства Квартета и его тематизм символизируют различные грани душевных состояний. Но « генеральный » образно-смысловой контраст сфокусирован на двух

полюсах: эмоционально обезличенном движении, с одной стороны, и лирике, – с другой (соло виолончели и альты, дуэт скрипок), в кульминационных моментах достигающих высочайшей эмоциональной экспрессии.

Под стать смысловому контрасту и выбор музыкально-выразительных средств: ритмо-фактурный комплекс в тематической основе первого смыслового полюса и мелодико-фактурный – в основе второго. Следует подчеркнуть огромное значение полифонического начала в процессе формообразования Квартета, в котором практически отсутствуют фрагменты гомофонного склада, а также особая роль темброво-осмысленного тематизма (что, в частности, точно подмечает Л.Н. Раабен) вкупе с персонификацией инструментов ансамбля.

Форма Квартета – развернутая одночастная, арочно завершенная. Общий контур ее – трехчастный, но со сложной внутренней структурой разделов:

Схема 2

Форма-схема Третьего квартета Ю. Фалика

Экспозиционный раздел (А)								
«Набор массы» оstinатной темы	Связующий вариант оstinатной темы	Введение триольных «всплесков»	Преодоление оstinатности, первая локальная кульминация	Разнонаправленный канон, вторая локальная кульминация	«Жесткий» вариант оstinатной темы на <i>pizz.</i>	«Истаивающий» Вариант оstinатной темы с использованием флажолетов		
<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a₃</i>	<i>a₄</i>		
–	ц.2	ц.3	ц.6	7 т. от ц.6	8 т. от ц.7	3 т. до ц.9		

Центральный раздел (В)						Реприза-кода (С)		
«Псалмодический» речитатив квартета, перерастающий в гетерофонию	Монолог-каденция виолончели	Гетерофонный «ответ» всего квартетного ансамбля	Монолог-каденция альты	Кульминационное проведение «псалмодического» речитатива	Диалог скрипок	Связка, основанная на фрагментах речитатива	Проведение оstinатной темы, близкой начальному варианту	Заключительное проведение, уход на тишайшую динамику
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>d₁</i>	<i>f</i>	<i>d₂</i>	<i>g</i>	<i>d₃</i>	<i>a₅</i>	<i>a₆</i>
ц.12	ц.16	ц.17	ц.18	ц.19	ц.21	ц.24	ц.25	ц.28

Драматургически напряженно выстроенный «сценарий» Квартета на основе взаимодействия двух противоположных начал позволяет увидеть в нем и черты скрытой сонатности. Так, по словам Л.Н. Раабена, здесь возникает «сложный образец слитной сонатной драматургии, формально выстроенный в структуре А В С В А <...>. Грани разделов стерты, и Квартет воспринимается как грандиозное одночастное построение с внутренним сквозным развитием

поэзного типа, основанным на вариантном преобразовании тематического материала» [92, с. 49]. В этой связи и остигатный раздел, являясь элементом более сложного целого, обретаёт ряд специфических особенностей.

Начинается произведение своеобразной токкатой. Вначале, словно изда́лека (*ppp*, *spicc.*) возникает тематическая ритмо-формула у альты (см. Пример 22), которую затем как бы автоматически выстукивают друг за другом все остальные инструменты.

Пример 22

Квартет №3

Ю. Фалик

$\text{♩} = 92$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

V-la

V-c.

a punta d'arco

ppp spiccato

simile

a punta d'arco

ppp spiccato

Это первый, важнейший раздел композиции (А), связанный с воплощением внеличного начала. Именно для него Ю. Фалик избирает новаторски претворяемую им остигатную логику организации. Ритмическая формула – это ритмическое остигато, подчеркнутое безакцентностью, аметричностью, помещено в такт 3/4. Начало формулы со слабой доли такта создает метрическую неопределенность. Ее повторы синхронизируют с метром (3/4) лишь через каждые четыре такта, которые образуют подобие ритмического ряда-педали (*ordines*). Нечетность размера и неквадратность движения групп подчеркивается разными временными интервалами вступления голосов. Одноголосие постепенно разрастается до восьмиголосия, вертикаль которого складывается в кластер. Возникает ощущение множества голосов, сливающихся в один общий

тембр, в одну движущуюся в замкнутом пространстве звуковую массу (см. Пример 23).

Пример 23

The musical score for Example 23 is written for a string quartet in 3/4 time. It consists of two systems, each with four staves. The first system features a violin I staff with a 'punta d'arco' instruction and a 'ppp spicato' dynamic marking. The other staves are marked 'simile'. The second system continues the texture with various rhythmic patterns and dynamics.

Вместе с тем, с технической точки зрения – это моноостинатный бесконечный канон с диагонально смещенной в голосах ритмоформулой, комплементарно заполняющий все паузы и напоминающий соответствующий тип техники паттернов.

В следующей (с ц. 2 в партитуре), более протяженной фазе вновь происходит последовательное подключение голосов, но уже в несколько иной пространственно-временной (эффект стреттирования!) комбинации. Постепенно в это замкнутое, монотонное движение проникают юркие триоли, из которых вырастают пассажи. «Словно ржавчина, – образно описывает эту ситуацию Е.А. Ручьевская, – разъедают они монолит, сверлят изнутри» [98, с. 53]. Последнее противостояние этим пассажирам – еще одно, утрированно плотное (тройные ноты у V-la и двойные V-cello), с акцентуацией каждого звука проведение основной ритмоформулы (см. Пример 24).

Наконец, пассажи сметают и его. Токкатный ритм окончательно исчезает, а пассажи сходятся в тремолирующий унисон (ц. 6, *fff*, *Feroce*). В переводе на русский язык эта ремарка означает «неистово», «свирепо». Именно так

характеризует этот момент развития и Е.А. Ручьевская: «Подспудно вызревающий гнев выплеснулся наконец с громадной силой» [98, с. 53]. В процессе «разработки» токкатной темы (помимо наложения голосов и внедрения изнутри триольных фигураций), Ю. Фалик применяет тембровое варьирование (ритмическая формула звучит *a punto d'arco, spiccato, pizzicato*), а в конце первого раздела появляются еще и флажолеты. Все три исполнительских штриха подчеркивают отрешенность музыки.

Пример 24



В развертывании Квартета фрагменты токкатной оstinатной темы появятся еще дважды, в сопоставлении с лирическими эпизодами: перед ц. 8 и в завершении всей части. При этом и оstinатное изложение, и характер тембрового оформления, и нерегулярная ритмика с метрическими «сбоями» и блуждающими паузами, и «безжизненное» монозвуковое поле предстают как низменные атрибуты, связанные с ее образно-смысловой и драматургической нагрузкой.

Но вернемся к особенностям формообразования первого, компактно экспонируемого раздела в общей композиции Квартета. Помимо возложенной на него крайне значительной образно-смысловой и драматургической нагрузки (цементирующее начало в сложно выстроенной одночастной структуре) всего произведения, он весьма интересен с точки зрения своей внутренней организации. Будучи композиционным разделом (а не законченной формой целой части) квартетного опуса, он структурно не завершен и на пике своего экспонирования, после первой, общей для всех голосов цезуры, модулирует в новый

раздел (7 т. после ц. 6, *fff, molto espress*), представляющий собой двойной канон, который ведут обе скрипки (пропоста-риспоста-1) и альт с виолончелью (пропоста-риспоста-2) = обращенной пропосте-1). Это пассионарная реакция на кульминационный эпизод *Feroce* второго, лирического персонажа. До появления последнего и срыва в собственном своем продвижении оstinато проходит два круга становления, каждый из которых – *остинатно-имитационное крещендирующее разворачивание* с внедрением извне чужеродного элемента (фигуры триолей шестнадцатых), работающего на его разрушение. И это уже проявление признаков конфликтной драматургии, в которую вовлекается тематический блок оstinато.

Близость и взаимопроницаемость принципов оstinатности и имитационности базируется на том, что оба они являются способом повтора (умножения) какого-либо звукового объекта. Как известно, «...в минимализме одним из композиционных вариантов техники паттернов становится так называемая “форма-момент”, основанная на постоянном воспроизведении одних и тех же тематических ячеек и тем самым имитирующая движение по кругу. Среди прочих она включает в себя и технику бесконечного канона, пропостой которого является паттерн» [34, с. 65]. Однако в отличие от бессобытийности минимальной музыки, в Квартете, как уже отмечалось выше, с появлением новых ритмоинтонационных фигур завязывается некое действие. А, следовательно, минимализм для композитора – не буква, и тем более не «концепт», а лишь инструмент для претворения собственного художественного замысла.

§ 2.2. Оstinатно-трансфузийная форма на ритмической основе

Необычные и вместе с тем художественно убедительные примеры «неклассической» трактовки оstinатности демонстрируют третья (*Postludio–III*) и четвертая (*Postludio–IV*) части Седьмого квартета Ю. Фалика. **Часть III – Presto** – выполняет функцию стремительного фантастического скерцо. Его основу составляют: 1) токкатная моторика – непрерывное движение в темпе

Presto, на 3/8, с группировкой по три шестнадцатые на каждую восьмую и 2) дискретно разбросанные в квартетном пространстве «всплески»-контрапункты, варьирующие попевку, рельефно обрисовывающую диссонанс б.7 (ум.8) (см. Пример 25).

Аскетизм этих двух альтернативных элементов и характер их соотношения в чем-то напоминают Скерцо-токкату из Восьмой симфонии Д. Шостаковича. Однако в условиях камерного жанра с его ювелирной проработкой каждой детали, а также дополнительного жанрового предпослания (*Postludio*) – содержание этой части воспринимается, на наш взгляд, не столько как реакция на некое сиюминутное событие, а скорее, как «всполохи» чувств-воспоминаний по ранее пережитому.

Пример 25

Presto (♩ = 168)

The musical score is for a piece in 3/8 time, marked **Presto** with a tempo of 168 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Treble 1 (piano), Treble 2 (piano), Bass 1 (piano), and Bass 2 (piano). The second system has four staves: Treble 1 (piano), Treble 2 (piano), Bass 1 (piano), and Bass 2 (piano). The score includes various dynamics (mf, pp, p, sff), articulations (pizz., sul pontic), and performance instructions (con sord., lasciare vibrare).

Моторные репетиции триолями шестнадцатых нот – собственно-остинатная основа этой части. Ее значение балансирует между «ближним» и «даль-

ним» планами композиции (по М. Левандо – «остинато-педалью»). Дополняющая функция последнего подчеркнута преимущественно оттенками *p-pp* и штрихом *sul ponticello* (см. Пример 25).

Однако массивные зоны «чистого» (без контрапунктов) звучания триолей, объединенных в группы по три или по две (а с ц. 29 они вычленяются до одиночных проведений), переменная акцентность, тщательно выверенные включения моментов противоречия этих группировок с тактом, – указывают на пристальное внимание к ним композитора именно как к переднему плану развития. Немаловажно и то, что в зоне кульминации меняется громкостная динамика триольных групп и артикуляция штриха. Наконец, это изобретательная фугированная разработка оstinatного материала с варьированием временных (стреттирование!) и высотных соотношений между голосами, использование канонической секвенции с обращенной респостой и попарным объединением голосов (ц. 27 в партитуре) и т.д.

Что же касается второго элемента, то несмотря на его минимализм, он проартикулирован как динамически, так и целой гаммой разнообразных штрихов (*pizz.*, *arco*, *gliss.*). Помимо прочего, частота вкраплений этого мотива постепенно нарастает, он ритмически увеличивается, охватывает большую часть голосов, наконец, – проводится на *fff* с удвоением в сексту у V-no I и V-cello в виде несимметричного бесконечного канона (ц. 25) (см. Пример 26).

Подобная ситуация указывает на тот факт, что перед нами пример синтетического формообразования, *сочетающего принципы имитационного и оstinatного варьирования*. Показательно, что подобный способ трактовки оstinатности также восходит к инновациям И. Стравинского и описан В.В. Задерацким в его монографии об этом композиторе [48].

Новизна трактовки оstinатной формы Ю. Фаликом – в минимализме и варьировании контрапунктически сосуществующих альтернативных элементов. Логика «токкатного» развертывания заключается в том, что оно складывается из нескольких «крещендирующих» кругов. И речь здесь идет не просто о громкостном нарастании, а об увеличении числа голосов, вступающих по

принципу имитации. Каждый из таких кругов, коих всего 9 – своеобразное фугато на основе триольных ритмических групп, разрастающееся до трех-четырех голосов).

Пример 26



В совокупности этот процесс выглядит как тонко прописанная стремительно развертывающаяся фуга. Одноголосная пропоста попеременно излагается во всех квартетных партиях, а риспоста 1 неизменно образует с нею жесткий диссонанс (как правило, м.2). Подключение новых голосов всякий раз акцентирует диссонантный, изнутри пульсирующий пласт и способствует подвижности музыкально-звукового пространства.

Подобная логика, как мы уже отмечали в анализе Третьего квартета, в чем-то близка технике минимализма, где композиция образуется посредством канонического наложения повторяющихся паттернов. Но у Ю. Фалика она использована достаточно свободно, в том числе, и за счет того, что вступающие риспосты, в отличие от предваряющей их пропосты, не держат определенный тон, а «сползают» по высоте, подчеркивая внутреннюю пульсацию очередного пласта.

Все это близко так называемой «*фактурно-интонационной трансфузии*» (от лат. *transfusion* – переливание) – феномену, обнаруженному

Т.В. Франтовой в творчестве А. Шнитке. Напомним, что согласно автору, его суть «...заключается в максимально плавном переходе от одноголосной мелодической линии к микрополифоническому пласту или <...> к сонорному сверхмногоголосию» [124, с. 26–27]. В случае с квартетной фактурой Ю. Фалика – это переход от одноголосного оstinатного скандирования ритмоформулы – к постепенно разрастающемуся в пространстве и высотно «расплывающемуся» микропласту – при сохранении единой ритмоостинатной формулы.

В целом перед нами – излюбленный Ю. Фаликом прием композиционного микширования имитационности и оstinатности. Но в силу минимализма темы – репетирующей на одном звуке ритмоформулы, а также имитационного подключения голосов в интервал секунды, всякий раз приводящего к сонорному трению голосов, на «поверхность» композиционного устройства этой части выходит трансфузийная логика. Поскольку именно она лежит в основе нескольких фаз развертывания, более точным, на наш взгляд, будет определить эту форму как «*остинатно-трансфузийную*» на *ритмической основе*. Отметим, что диалектика фактурного и смыслового разделения пространства на «сдерживающий» и «побуждающий» планы, характерная для классических образцов оstinатных форм, однозначно отвергнута композитором как малопригодная в условиях ансамблевого музицирования. Равноправное распределение между инструментами квартета обоих элементов (моторного скандирования и резких контрапунктических «врезок» – именно тот компромисс, который позволяет ему органично встроить обновленную модель оstinатности в контекст ансамблевого жанра.

§ 2.3. Сонорно-остинатная форма на метроритмической основе

Четвертая часть (*Allegretto con moto*) **Седьмого квартета Ю. Фалика** представляется еще более интересной как в плане индивидуального решения оstinатности, так и следования традициям петербургской композиторской школы. Это яркий образец, во-первых, нового подхода во взаимодействии

остинатности с категориями повтора и метроритма, а, во-вторых, трансформации классической модели самого объекта оstinатного варьирования.

В основе оstinатного развертывания формы этой части находится не вполне привычный источник варьирования – своеобразная четырехтактовая «матрица», составленная из последовательности нескольких метров: 5/4 – 5/4 – 3/2 – 4/4 (см. Пример 27).

Горизонтальная (временная) проекция формы представляет собой синтагматическую последовательность из 18-ти повторов данной матрицы с постепенным накоплением пятидольных тактов (7, 8, 11, 14, 15 и 17 звенья вариационной цепи), с незначительной комбинаторикой основных метров и осторожным введением новых метрических единиц (6/4 – 9 звено, 3/4 – 12, 16 и 18 звенья), а также точечным усечением (до 3 тактов – 9, 13 и 18 звенья) и увеличением (до 5 тактов – 12 звено) протяженности самого звена.

Пример 27

Postludio - IV

Allegretto con moto (♩ = 122)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

pp

С точки зрения организации вертикали в пределах исходной матрицы примечательно моноритмическое сложение всех квартетных партий вплоть до 5 звена, что исключает логику полифонической организации фактуры. Начиная же с пятого, линии трех нижних голосов начинают постепенно оживать при сохранении неизменным движения V-но I. Гармоническая организация тоже весьма оригинальна: V-но II стабильно дублирует первую скрипку в нижнюю квинту, а V-Ia – партию виолончели в тот же интервал сверху. Сцепление

обоих квинт преимущественно диссонантно и находится вне поля гармонической функциональности, а ограниченный общий диапазон голосов, их ритмическая синхронность и тембровая близость способствуют восприятию квартетной фактуры как изнутри вибрирующего пласта. Все это в целом создает архаичный и сдержанный колорит.

Симптоматично, что такого рода объект варьирования, равно как и сам его процесс весьма далеки от классического представления об остинатности как «многократной повторности» и тем более – как «о неизменной повторности». Все это указывает на типичную для XX века ситуацию, при которой взаимосвязь «между повтором и принципом остинатности становится не столь прозрачной. Далеко не всегда [здесь – К.Х.] перед нами повтор точный, регулярный или непрерывный...» [34, с. 13]. Весьма часто возникает вариативность в процессе повторов, а стало быть – меняется и привычная мера в соотношении изменяемого и неизменного, что на уровне психологии восприятия никак не снимает ощущения остинатности. Меняется и привычное отношение к метру как повторности умозрачительной, незвучащей в отличие от остинатности, которая «воспринимается при слушании как повтор музыкально-тематического единства» [66, с. 70], то есть повтор живой, непосредственно направленный на слушателя.

В случае с *Postludio–IV* Ю. Фалика отказ от регулярной ритмики и равнометричности безусловно несет на себе важную смысловую и драматургическую нагрузку в условиях вариативно развертывающейся моноостинатности, о чем еще будет сказано впереди. Опора на доминирующую функцию пятидольного метра, достигающего в процессе развития своей предельной концентрации – тоже не случайность и не «сбой программы» остинатного варьирования.

За нерегулярностью такого рода, с одной стороны, просматривается продолжение традиций, заложенных И. Стравинским, впервые раскрепостившим стихию ритма. А с другой – обращение к более ранним слоям русской музыки,

к эстетике ее ритмической несимметрии, неквадратности тактовых группировок, к опоре на музыкальные «дактили» и «пятидольники», о которых, в частности, пишет В.Н. Холопова [129]. В финале Седьмого квартета Ю. Фалика в, казалось бы, непрерывном «топтании» на месте исходного асимметричного оstinатного комплекса и в то же время – его неуклонном поступательном продвижении, угадывается и некая «говорковость», и скрытое русское начало.

В XX веке одна из тенденций обновленной трактовки объекта оstinатности – его понимание как масштабной «остинатной серии», рассматриваемой как некое единое образование, внутри которого возможны всевозможные перестановки, ротации и т.д. Именно такой представляется нам объект оstinатного варьирования в финале Седьмого квартета Ю. Фалика. В его основе – певочная природа интонирования в русской народной музыке, также введенная в обиход И. Стравинским в фольклорный период его творчества.

Наконец, еще одна тенденция «неклассической» интерпретации оstinатных композиций – сведение к минимуму моментов контрапунктического противостояния настойчиво повторяемому главному объекту варьирования. Г.А. Демешко указывает на «логический предел этой тенденции», акцентируя его понятием «моноостинатность» или «самоостинатность» [34, с. 41]. В условиях подобной моноостинатности, изначально лишенной какой-либо контрапунктической альтернативы, разворачивается композиция *Postludio–IV* Ю. Фалика. С точки зрения технического решения – *это еще одна разновидность фаликовского решения оstinатности на метроритмической основе*. Вкратце рассмотрим, каким образом в данном Квартете возникает в условиях замкнутого круга отношений импульс к преодолению циклической обратимости процессов.

Феномен экспонирования и последующего развития проакцентирован композитором целым рядом дополнительных моментов и деталей. Так, первые четыре звена оstinатной цепи группируются попарно (1–2, 3–4) за счет полного (не только метроритмического, но и звуковысотного) сходства первой и

третьей матрицы, что чем-то напоминает большой период повторного строения. В дальнейшем (с ц. 31 в партитуре) варьируемые четырехтактовые повторы становятся автономными, постепенно накапливая и укрепляя звенья-пятидольники (7, 8 звено). В 9 проведении исходная матрица впервые сокращается до трех тактов, подключает новый метр = $6/4$ и подводит к десятому, «репризному» проведению (точное повторение метроритмической схемы и транспонированного двухтакта 1-го, экспозиционного звена). Одновременно – это поворотный момент для второго этапа развертывания, включающего ряд новых деталей. Он охватывает также девятьведений (10–18), укрепляет статус звеньев-пятидольников (11, 14, 15 и 17 звенья), впервые расширяет матрицу до 5-ти тактов, вклинивая в основную метроритмическую схему новый метр ($5/4 - 5/4 - 3/4 - 3/2 - 4/4$), а затем вновь сокращает ее до трех тактов.

В ц. 34 (*patetico, ma in tempo*) впервые возникает общая для всех голосов пауза и с синкопическим сдвигом вступает 14-ое звено оstinатной цепи, открывая кульминационную зону финала и максимально (до 8-голосия) уплотняя квартетную фактуру. После очередной усеченной структуры 18-го проведения матрицы ($3/4 - 3/2 - 3/2$) наступает общий перелом в развитии – звучит цитата из второй части Четырнадцатого Квартета Ф. Шуберта «Смерть и девушка»¹⁷⁸ в размере $4/4$. Это и есть главная альтернатива предыдущему моноостинатному развертыванию. «Царство» пятидольников окончательно повержено и больше не возвращается. После небольшого переходного трехтакта следует кода (с ц. 37, *Tranquillo, piu lento*). На фоне реплик V-no II и V-la, а также глубокой педали V-cello у первой скрипки звучит выразительное прощальное соло и заключительные флажолеты 8-звучных «вертикалей» струнных. Завершение, достойное жанровому предисловию *Postludio*.

¹⁷⁸ Квартет получил программное название ввиду того, что композитор в медленной части цикла использовал в качестве тематического материала вариаций мелодию своей одноименной песни.

Таким образом, в основу этой части Квартета действительно положена метроритмическая драматургия. Главные «персонажи» – русские пятидольники и европейские квадратные метры. Цель драматургии – постепенное уничтожение пятидольников. Оstinатная единица – изнутри пульсирующая 4-х тактовая матрица. Усеченная до трех тактов матрица – драматургически поворотные моменты. Событийные метры – 3/4, 6/4.

§ 2.4. Полиостинатная крещендирующая форма

Своеобразный пример модифицированной трактовки оstinатности демонстрирует **Финал** (*Allegro*) двухчастного **Восьмого квартета Ю. Фалика**. Это вариант действенно-активной трактовки оstinато с целенаправленным нагнетанием движения и диссонантным уплотнением вертикали. С одной стороны, такое решение в чем-то близко демоническим скерцо-токкатам Д. Шостаковича, а с другой, – ритмическим находкам И. Стравинского и его новациям в плане трактовки оstinатности.

Вкратце поясним сказанное выше. Во-первых, главный арсенал композиционных средств этой части – краткие ритмо-фактурные формулы, а не мелодическое интонирование. Во-вторых, структурную основу ее развертывания составляет непрерывно скандируемая гармония чистой квинты. Это – главный элемент всей оstinатной композиции. В-третьих, оstinатность (точная или свободная) становится способом проживания и других лаконичных элементов тематического комплекса этой части, постепенно наслаивающихся на квинтовую тему-остов. Наконец, в-четвертых, в ходе стремительного композиционного развертывания – наряду с другими сопутствующими приемами (тембровая драматургия, подключение и передача основных конструктивных элементов в разные инструментальные партии) – Ю. Фалик включает динамические ресурсы ритмической асимметрии параллельно сосуществующих в пространстве структур, принцип переменной акцентности, «неправильные» синкопы, ротационное варьирование внутри оstinатных ячеек и т.д.

Все это позволяет определить процесс формообразования во II части Восьмого квартета как «полиостинатность вертикального типа», которую В.В. Задерацкий справедливо относит к одному из важнейших инноваций И. Стравинского. Тот факт, что весь этот полиостинатный процесс разворачивается в русле неуклонного нарастания громкостной динамики (*ff* – 5 т. после ц. 28 – кульминация 1-й волны; *sff* – *ff*, *marc* – *fff* – с ц. 41 и до конца – вторая, заключительная кульминационная зона), позволяет дать ей более точное определение – «полиостинатная крещендирующая» (по классификации Т.В. Франтовой), которая в систематике автора отнесена к разряду «типовых неклассических полифонических форм».

Общая схема ее такова: гармония чистой квинты, представляющей собой «тему-ядро», в процессе стремительного развертывания формы передается от одного инструмента к другому, меняет ритмическую пульсацию, перемещается по высоте и обогащается новыми остинатными контрапунктами в других слоях квартетной фактуры. Результатом такого процесса становится остинатное повторение нескольких элементов всем струнным ансамблем. Но рассмотрим логику данного процесса более подробно.

Сольная экспозиция (1–4 тт.) квинтового «паттерна» «ми-си» (восьмые, стаккато, *p*) сперва поручается второй скрипке в высотной позиции первой октавы. Это основной остинатный элемент *a*. Начиная с 5 такта и до ц. 27 на его неизменное скандирование наслаивается второй, по-веберновски «рванный» элемент *b*, свободно разбросанный между партиями остальных инструментов ансамбля. Уже в пределах этой первой волны – через движение от *p* до *ff*, от звучания соло – к «точечному» (отдельными, а затем двойными нотами) подключению остальных голосов, наконец, – от скандирования квинтового остова «ми-си» восьмыми – к группам шестнадцатых (с ц. 27 в партитуре) – вырисовывается будущая логика неукротимого крещендирующего нагнетания в рамках всей части.

С ц. 29 квинтовое остинато перемещается сначала в партию V-по I, а затем V-Ia (ц. 31 в партитуре), очерчивая следующий, развернутый на весь квартетный состав (за исключением V-cello) экспозиционный этап становления. Отметим, что *вступление каждого инструмента с квинтовым остинато тщательно проартикулировано*: сольным вступлением обеих скрипок, а также присоединением к экспозиции V-по I еще одной фигурированной остинатной формулы (элемент *c*), знаменующей собой новый, более стремительный цикл нагнетания динамики. Наконец, следующее, третье темброво обновленное изложение гармонической квинты «ми-си» в партии альты «погружено» в пространство остроумного квазигокетного «диалога» между *pizzicato* виолончели и маркированным стаккато первой скрипки (с авторской пометкой *gracioso*) на основе элемента *b* (см. Пример 28).

Пример 28

The image displays a musical score for Example 28, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 2/4 time and features a quintal ostinato. The first system shows the Violins I and II parts with dynamics *sf* and *f gracioso*, and the Cello/Double Bass part with *p sempre* and *pizz.* The second system shows the Viola part with *sf* and the Cello/Double Bass part with *spicc. sempre*.

С ц. 32 между ними затевается шутливая имитационная переключка (теперь штрихи скрипки, усиленные приемом глиссандо, переданы виолончели, что напоминает эффект передразнивания). Событийным моментом является и

дальнейшее нагнетание динамики посредством удвоенного проведения фигурированной формулы *c* (с ц. 33 она впервые звучит у обеих скрипок).

Таким образом, именно альтовая экспозиция впервые собирает в полиостинатном комплексе все партии квартетного ансамбля, четко ранжируя их в плане точности повторов: устойчивость гармонических квинт (1 оstinатный элемент), комбинаторика «рваных» скачкообразных мотивов в крайних голосах фактуры (2 элемент), вариативность фигурированных ритмо-мелодических формул (3 элемент). И именно в пространстве этой экспозиции впервые начинается высотное перемещением квинтового оstinато на большую терцию вниз (с «ми-си» на «до-соль»), знаменуя собой фазу развития.

Но не менее важно другое: осмысление композиционной стратегии трех темброво-экспозиционных «плато» (V-ni+V-la) позволяет прийти к заключению: для Ю. Фалика оstinатная форма – отнюдь не «буква» и не статичная композиционная матрица. Разворачивая композицию, он руководствуется законами ансамблевого музицирования, равномерно распределяя функции основной и двух дополняющих оstinатных элементов, сохраняя равенство и самодостаточность каждой из партий. Более того: можно сказать, что суггестивная статика оstinатной формы здесь полностью развернута на задачи квартетной полифонии с ее тонким нюансированием внутриансамблевых «согласий» и «разногласий», попарных соединений и разъединений голосов.

Режиссирующая функция в динамическом перевоплощении оstinатной статике принадлежит главному, квинтовому элементу *a*. Зоны его оstinатных репетиций, начиная с экспозиции альты, а затем и виолончели начинают интенсивно сползать вниз, на звуки «си» (с ц. 35), «си-бемоль» (с ц. 37), «ля-бемоль – ми-бемоль» (с ц. 38) и т.д. (см. схему 3). А в общей сумме все квинтовые транспозиции в совокупности образуют 11-ступенный звуковой ряд (см. Схема 3).

Кульминацией этого раздела становится (впервые!) включение квинтового оstinато («фа-до» в малой октаве) у виолончели, наслаивающегося на

остинато «ля-бемоль–ми-бемоль» альта (ц. 39 в партитуре). Такого рода наслоение с участием нижнего инструмента струнного ансамбля значительно усиливает позиции базовой оstinатной формулы. Фактура квартетной ткани на протяжении 10 тактов «разламывается» на два относительно автономных пласта (см. Пример 29) и представляет собой своего рода оstinатно забуксовывающую (эффект остановки времени!) кульминационную зону (см. Пример 29).

Схема 3

Пример 29

Подобный эффект усиливается и тем, что именно здесь возникает 9-звучковая пульсирующая сонорная вертикаль (см. тт. 1–9 после ц. 39 или т. 6 после ц. 40) – своего рода протянутая во времени «фактурно-тембровая “клякса”» (термин А.Л. Маклыгина) [70]. К этому оstinатному остову, расширяющему

и уплотняющему партитурное пространство, присоединяются два других контрапункта (элементы *b* и *c*), остигатные функции которых – в отличие от неизменности гармонической квинты – выражены в более завуалированном виде. Так, фигурационная формула («паттерн» *c*) сохраняет только пульсацию групп из 4-х шестнадцатых, но варьирует звуковысотный рисунок. Впрочем, варьирование нескольких ее исходных моделей происходит в основном в строго заданных пределах: 1) путем секвенцирования, 2) обращения, ракохода и инверсии ракохода, 3) ротации, либо свободного варьирования. Однако слухом она распознается лишь как однородная ритмическая формула.

Функция этого остигатного элемента не в стабильности повторов, а в нарастании ритмической плотности движения. Как уже говорилось выше, с ц. 33 его пульсации охватывают партии обеих скрипок, а с ц. 40 он звучит уже у трех верхних инструментов ансамбля. Наконец, после ц. 43 ритмическая пульсация групп из 4 шестнадцатых начинает периодически охватывать все голоса. В драматургическом плане, каждое такое расширение фактурного формата свидетельствует о новой фазе развертывания крещендирующей формы, дополняя логику высотно мигрирующих квинт.

Интересно предназначение и еще одного («рваного») элемента *b*. Поначалу он кажется единственной, хотя и не совсем обычной контрапунктической альтернативой остигатной монотонии других элементов. Точечно разбросанный по разным голосам, жестко маркируемый *sf* на стаккато и тем самым взрывающий безжизненный звуковой ландшафт, он внушает надежду вылиться в некое эмоционально осмысленное противостояние. И действительно, вплоть до ц. 40 (экспозиция V-по I) он укрепляет свои «физические» возможности (интервальным удвоением точек-нот, учащением пульсации и т.д.). Однако ему так и не удается преодолеть ни звуковую расцепленность своего интонирования, ни тембровую «неприкаянность» (блуждание по партиям), ни мелодически выверенную контрапунктическую позицию. Свобода его развертыва-

ния тоже кажущаяся. Вращаясь в пределах заданного набора звуков, этот композиционный элемент лишь по-разному перебирает эти звуки, обнажая их ротацию и ту же, только более скрытую за нею остинатность.

Любопытна судьба виолончельной партии. Во-первых, экспонирование ею квинтового остиinato приходится на последнюю треть общей композиции, и в этом отношении она несет особую смысловую нагрузку. Но до этого данный тембровый персонаж проходит собственный путь: сначала – участвует в ансамбле с другими инструментами в пуантилистическом сопровождении V-но II (первая тембровая экспозиция квинтового остиinato), затем вступает в краткий шаржированный диалог с первой скрипкой, после чего надолго уходит в глубокую педаль. Наконец, пытается темброво присвоить себе по-«веберновски» разбросанный элемент *b* и мелодически его «обжить». Так из отдельных звуков мучительно рождается это удивительное соло (т. 3 после ц. 36), впервые не рассекающее линию паузами, а объединяющее звуки в некое связное линейное образование, сотканное из ходов на акустически чистые интервалы.

Пример 30



И хотя попытка собрать мелодически развернутое, интонационно осмысленное соло у виолончели до конца не состоялась, именно этот инструмент в концепции финала Восьмого квартета Ю. Фалика распознается как

наиболее характеристичный тембровый «персонаж». С момента последней, виолончельной экспозиции квинтового оstinato (она выстрадана, а потому так отодвинута от предыдущих!) начинается завершающий раздел II части.

В зоне расслоения партитуры на два автономных блока (о чем упоминалось выше), исключаяющей звучание элемента *b*, возникает своеобразная сонорная кульминация. Это – максимум оstinатной плотности и в то же время внутренней мобильности фактуры. Венчается этот раздел кульминационным «разрешением» в до мажор (ц. 40), что дополнительно подчеркивается последней позицией квинтового оstinato у V-cello (*g-d* = доминанта *C-dur*).

На четыре такта после этого повторы гармонической квинты исчезают и после общей паузы следует резюмирующий раздел. Он состоит из двух частей. Первая из них – включения квинтового оstinato, в последний раз «обходящего» высотные позиции виолончельного раздела («*f-c*», «*des-as*», «*g-d*»). Эти включения напоминают своеобразный микро-рефрен, чередующийся с зонами бесквинтовых эпизодов, укрепляющих значение третьего, фигурационного оstinатного элемента (им охвачены уже все верхние голоса партитуры). Наконец, квинтовое оstinato исчезает совсем (II часть завершающего раздела, 6 т. после ц. 41). Фигурации шестнадцатых заполняют все фактурное пространство за исключением последнего усеченного вкрапления рефрена, сметаемого мощным крешендо и кульминационной зоной на фортиссимо. Последние такты – разрыв моторики (общие паузы как напоминание «рваного» элемента о себе) на отдельные группы шестнадцатых и заключительная «неправильная» синкопа (шестнадцатая с залигованной восьмой с точкой, половинной и еще одной шестнадцатой - последние 3 такта партитуры), проартикулированная резким перепадом нюансов (*sff-p*).

Полифония оstinатного формообразования мастерски усилена Ю. Фаликом и на более масштабных уровнях композиции, в том числе, асимметричным соотношении различных планов развития: тембрового чередования оstinатных квинтовых экспозиций-«плато» – один план; неожиданным включе-

нием новых «событий» (изменение ритмической пульсации, контрапунктическое наложение имитационных фрагментов, зоны сонорных «пробуксовок»...) – другой план; передачей ведущих функций различным инструментам – третий план и т.д. И эта комплементарная логика организации Ю. Фаликом формообразующих процессов – тоже полифония «высшего порядка».

Анализ квартетов Ю. Фалика позволил выявить некоторые общие черты стилового почерка композитора. наряду с индивидуальным решением каждого опуса. Их можно определить следующим образом:

1. Массированное обращение к полифонии на различных уровнях музыкальной формы, прежде всего – к оstinатной.

2. Ориентир на « типовые неклассические полифонические формы» (Т.В. Франтова) и принципы оstinатного формообразования.

3. Опора на ритмику и тембро-ритмические модели варьирования, в чем видится прямое продолжение традиций И. Стравинского.

4. Минимизация исходного материала варьирования: оstinатная разработка осуществляется не с протяженными темами, а с отдельными мотивами, не с развернутыми ритмическими оstinато, а небольшими оstinатными формулами.

5. Подобный «минимализм» как правило сопряжен с динамической направленностью общего процесса (крещендирующие построения и формы, «трансфузийные» фактурные нагнетания и т.д.).

6. Обновление объектов оstinатного варьирования: меры соотношения в нем моментов изменяемого и неизменного, стремление к его трактовке как некоего оstinатного комплекса.

7. Переосмысление типичной для классического формообразования диалектики: «рельеф–фон». а в оstinатных формах – темброво стабильных «сдерживающего» и «побуждающего» планов развития.

8. Установка на синтез нескольких формообразующих принципов, разнородных элементов и техник в интегративную систему композиции.

9. Системное использование полифонии, в том числе – в асимметричных структурах различного масштабного уровня, в метрической переменности, нерегулярной акцентности и т.д.

10. Сбалансированное сочетание «неоостинатности» со спецификой квартетного ансамбля посредством равномерного распределения тембровых нагрузок, систематического обмена функциями инструментальных партий, чередования сольных и внутриансамблевых группировок голосов в общем нейтральном звучании всего ансамбля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Квартетный опыт композиторов петербургской (ленинградской) школы, на первый взгляд, представляется достаточно скромным на фоне общей картины революционных перемен в области инструментальных жанров. И прежде всего, – в плане взвешенности (умеренности) включения в квартет того арсенала новаторских техник и средств, которым располагала музыка ко второй половине XX века. Но на самом деле это далеко не так. И Б. Тищенко, и В. Салманов, и Ю. Фалик унаследовали от Д. Шостаковича прежде всего дарованное великому мастеру «чувство жанра». Это позволило им, с одной стороны, сохранить глубинные европейские традиции квартета, усвоенные композиторской школой, а с другой, – органично встроить квартет в новые языковые условия, избежав тех опасностей, которые уготовила ему современная культура.

Одна из наиболее ярких граней новаторства петербургских композиторов заключается в многообразии способов включения в контекст квартетного ансамбля остинатности и, прежде всего, барочной модели вариаций на остинтную тему. В своем исследовании мы стремились, прежде всего, осмыслить *сам феномен «транспозиции»* в квартет полифонических вариаций на тему-остинато. В работе намечены предпосылки данного явления. С одной стороны, это универсальные импульсы культуры XX века, а с другой – процессы, происходящие в области музыкального мышления и связанные с переориентацией лирико-драматической (гуманизированной) культурной эмоции – на символическую, с динамики контрастных изменений – на повтор, динамику самопогружения, психологию ритуала. В этих условиях как никогда актуальным становится возрождение старинных барочных форм и жанров.

В работе описаны два стилистически различных вида рецепции жанрового архетипа пассакальи, принадлежащие Д. Шостаковичу и И. Стравинскому. В первом случае можно наблюдать такой тип стилового взаимодействия между «воссоздаваемым» жанром и мировоззренческой системой композитора, при котором прошлые жанровые смыслы не отвергаются, а органично

включаются в интегративный смысловой контекст авторских произведений. Такое взаимодействие Л.Н. Березовчук называет «актуализацией», подчеркивая его близость к переосмыслению традиций музыкальной классики. В других случаях Д. Шостакович, напротив, заостряет моменты несовпадения собственных ценностных установок с жанровыми «первообразами» прошлого («злое» скерцо-пассакалья в среднем разделе Тринадцатого квартета). Таким образом, специфика метода Д. Шостаковича – мастерское варьирование *«...ценностного напряжения между первородным и авторским планами»* [39, с. 15].

Подобный метод Д. Шостаковича – в его стилистически индивидуальном претворении – можно видеть в Финале Второго квартета Б. Тищенко. Но он укладывается, на наш взгляд, и в более широкое русло эволюционировавшего музыкального мышления XX века, которому не чужды семантические контуры прошлых моделей оstinatности. На новом историческом витке они преобразуются в образы поминовения (II часть Шестого квартета Ю. Фалика), траурного шествия, в символику замкнутого кругового движения (квартеты В. Салманова) или архаичного транса.

Иной способ транспозиции жанрового архетипа пассакалья демонстрирует И. Стравинский. Он не столько озабочен «выяснением отношений» с ее коренными смыслами, сколько нахождением в дисциплинированной архитектонике старинного полифонического жанра точки отсчета для апробации новой техники. Именно синхрония строгой организации барочной басса оstinатной формы и оstinатных вариаций на 12-тоновую тему-серию в Пассакалье из Септета И. Стравинского связывают между собой эти две различные не только исторически, но и в смысловом отношении модели. Подобный подход, в отличие от Д. Шостаковича, мы обозначили как *«кенотипический»*.

Если два вышерассмотренных подхода демонстрируют различные виды взаимодействия с барочной жанрово-композиционной моделью, то В. Салманов и, особенно, Ю. Фалик находят иные решения полифонических вариаций

на тему-остинато. Их квартетные опусы опираются на новый тип «неклассических полифонических форм», появившихся уже в практике XX века. «Законодателем» большей части этих форм является И. Стравинский, а вернее, – сложившиеся в его творчестве новые способы претворения оstinатности: полиостинатность, свободное оstinато, метроритмические принципы оstinатного варьирования, сонорное претворение оstinатности.

Рассматривая оstinатный опыт И. Стравинского в ракурсе его индивидуального претворения Ю. Фаликом, а также опираясь на классификацию Т.В. Франтовой, мы внесли дополнительную дифференциацию в группу неоостинатных форм, выделив такие их разновидности, как: *остинатно-имитационная форма на основе ритмоформулы; оstinатно-трансфузийная форма на ритмической основе; сонорно-остинатная форма на метроритмической основе; полиостинатная крещендирующая форма.*

Отметим, что во всех обозначенных выше решениях оstinатных форм в рамках квартетного жанра, имеет место и нечто общее. Прежде всего, это тенденция «раскачать» изначально свойственную этим формам статичность посредством разнообразных способов диалогизации. Как известно, диалогическая природа квартетного жанра вступает в противоречие с различными видами ансамблевого «монолога». К их числу можно отнести монологическое унисонное звучание всех струнных или их слияние в длительно развернутую сонорную «полосу». Эти приемы, хотя и используются в квартетной практике, но как правило, строго дозированы и подчинены художественным задачам того или иного опуса. Еще более серьезное испытание диалогических возможностей ансамбля возникает при включении в квартет суггестивных по своей природе оstinатно-полифонических форм, ибо четкая разделенность фактурно-смысловых функций в полифоническом пространстве такого рода (один из голосов – тематический, носитель основной идеи, остальные – контрапунктически-дополняющие) явно не способствует паритетности квартетных партий.

Тем не менее в квартетных опусах В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика нами обнаружены разнообразные приемы, связанные со стремлением сохранить концепцию «диалогического внутриансамблевого сюжета». С этой целью петербургскими композиторами используется любая возможность усиления мобильных свойств квартетной ткани, ритмо-интонационной и штриховой артикуляции персонажных функций инструментальных партий и т.д.

Соноризация – как важнейший маркер музыкальной стилистики XX века – коснулась и струнного квартета. Она значительно нивелировала мелодическую субъектность отдельных голосов, изменив «четырёхстрочный» облик его классической фактуры. Однако в лучших образцах жанра сонорный эффект трактуется не как самоцель, а как усиление фонического ресурса классического квартета с его тенденцией к разнообразному тембровому наполнению ансамбля (о чем говорилось в первой главе), а еще чаще – как необходимый образно-драматургический прием.

Усилия петербургских композиторов-квартетистов, максимально направленные на *диалогизацию* традиционной и модернизированной моделей оstinатных форм, как правило, достигают искомого результата. И хотя способы такого достижения индивидуальны: от диалогического оживления фактуры – до коренного переосмысления функций контрапунктического «этажа» верхних голосов партитуры, – вариационно-остинатные полифонические формы оказываются достаточно органично встроенными в квартетный ансамбль. Именно это – вкупе с глубоко продуманной драматургически-смысловой нагрузкой данных форм – мы и стремились раскрыть в аналитическом разделе нашего исследования.

Квартет – один из самых совершенных и тонких, но в то же время необычайно «хрупких» камерно-инструментальных жанров. Об этом говорил еще Д. Шостакович, указывавший на необходимость «чистоты» квартетного четырехголосия, гарантирующей «характерность» каждой из его партий и самодостаточность каждого из солистов инструментального ансамбля. «В квартете, – напомним высказывание великого маэстро, – композитор, как на юру, виден со

всех сторон: кто он, что думает, как чувствует, что ему дорого...» [цит. по [121, с. 149]. Всевозможные фактурные нагромождения, усложнения линий голосоведения, перенасыщенность диссонансами и сонорикой затеяют эту чистоту. А вторжение в квартет чужеродных его природе композиционно-смысловых «монологических» блоков, в свою очередь, чреватые для ансамблевой диалогии дополнительными испытаниями.

Но за описанной выше трансформацией исконных музыкально-языковых средств квартета стоит и нечто большее, в том числе – и определенный социокультурный диссонанс (масс-культура, утрата традиции живого домашнего музицирования, превращение продукта творчества в товар и т.д.). В этой связи нельзя не согласиться с Г.А. Демешко в том, что драматургически не оправданное стремление «...к укрупнению мазка, отказ от классической акварельности и чистоты голосоведения, способных к воплощению тончайшего движения человеческих чувств, возможно, связаны с “эмоциональным выгоранием”, дефицитом межличностного эмоционального общения людей эпохи Internet и “цифровизации”. Не секрет, что нынешний мир становится все менее “человекомерным”, и квартету – едва ли не самому личностному из жанров – существовать в этих условиях далеко непросто» [34, с. 25].

Разумеется, после опыта нововенцев для струнного квартета открылась новая, широкая палитра возможностей. Композиторы все чаще обновляют или реформируют в его пределах музыкальный язык, апробируют инновационные техники письма. Но налицо и некая общая тенденция, свойственная наиболее чутким к жанру художникам: соизмерять объем этой новизны с возможностью квартета «принимать на себя» любые эксперименты радикального авангарда, не теряя при этом собственной жанровой субъектности. Оптимальное решение этой проблемы позволяет сохранить струнному квартету свой облик камерного жанра лирической направленности, жанра инструментального музицирования, где каждый исполнитель, подобно участнику беседы, равен всем остальным партнерам по ансамблю.

Эту задачу в целом удастся, на наш взгляд, решить В. Салманову, Б. Тищенко и Ю. Фалику. Во многом – благодаря их новаторским усилиям на пути расширенного понимания полифонии, сложившегося в искусстве XX века, а также осознания ее потенциальных возможностей к адаптации в новых жанровых условиях. Таким образом, существующий в литературе взгляд на квартет как жанр консервативный, на наш взгляд, несколько преувеличен. Он, безусловно, не является «неподвижным», в том числе – в непростой для него культурной ситуации XX–XXI веков. И одно из перспективных направлений его соответствия времени – опора на полифонию и обновляемый арсенал ее формообразующих средств. *Только в этих условиях квартет остается самим собой: комплементарно урегулированным ансамблем.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллина Г.В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2005. – 20 с.
2. Абдуллина Г.В. Пассакалия и чакона в современной музыке. Метаморфозы жанров (Россия, Украина, Литва, Латвия, Молдавия, Казахстан, Грузия, Азербайджан, Армения). 1950–2007. – СПб.: Композитор, 2019. – 116 с.
3. Абдуллина Г.В. Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – Вып. 6. – С. 50–58.
4. Александрова Л.В. Порядок и хаос во временной и пространственной организации звуковысот в Пьесе для ударных «Таинственные соплеменники» Б. Тищенко // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2004. – С. 29–37.
5. Алексеева И.В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: автореферат дис. ... докт. искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – 53 с.
6. Алиева Н.Т. Пассакалья и fuga в творчестве Кара Караева: к проблеме взаимодействия классических полифонических форм с основополагающими чертами азербайджанской устной традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1990. – 17 с.
7. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
8. Акопян Л.О. Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 348 с.
9. Арановский М.Г. Вадим Николаевич Салманов: Очерк жизни и творчества. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1960. – 76 с.

10. Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1979. – 287 с.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 376 с.
12. Бараш Е.В. Эдисон Денисов // Композиторы Российской Федерации. – 1994. – Вып. 5 – С. 376–412.
13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
14. Бергинер Б.М. Вариантность в квартетах Б. Бартока // Советская Музыка. – 1970. – № 9. – С. 83–88.
15. Березовчук Л.Н. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века: на материале сочинений Д. Шостаковича и И. Стравинского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1979. – 22 с.
16. Березовчук Л.Н. Музыкальный жанр как система функций: психологический и семиотический аспекты // Аспекты теоретического музыкознания. – Л.:, 1989. – С. 95–120.
17. Березовчук Л.Н. Стилиевые взаимодействия Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. – 1977. – Вып. 15. – С. 95–119.
18. Берлинский В.А. Квартетный вирус у меня в крови. Интервью музыканта с корреспондентом газеты «Культура», 27 января 2005 г. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru> (дата обращения 14.02.2026).
19. Бобровский В.П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1961. – 258 с.
20. Бобровский В.П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // В.П. Бобровский. Статьи и исследования. – М.: Сов. композитор, 1990. С. 234–254.

21. Бочарникова В.С. Квартетное творчество Д.Д. Шостаковича: к проблеме эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2010. – 24 с.
22. Волков С.М. Молодые композиторы Ленинграда. – Л.; М.: Сов. композитор, Ленингр. отд., 1971. – 104 с.
23. Генова Т.Ф. Из истории basso-ostinato XVII–XVIII вв. (Монтеверди, Перселл, Бах) // Вопросы музыкальной формы. – 1977. – Вып. 3. – С. 123–155.
24. Гильдинсон Л.А. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Труды ГМПИ им. Гнесиных: Советская музыка 70–80-х годов. Стил ь и стилевые диалоги. Вып. 82. – М.: ГМПИ, 1986. – С. 80–104.
25. Гладкова О.И. XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. – СПб.: Музыка, 2007. – 283 с.
26. Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке: учебное пособие. Изд. 3-е, испр. – СПб.: Планета музыки, 2025. – 288 с.
27. Григорьева Г.В. Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 246–271.
28. Григорьева Г.В. Силевые проблемы советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
29. Давидян Р.Д. Квартетное искусство. – М.: Музыка, 1984. – 269 с.
30. Давыдова В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2007. – 27 с.
31. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. – СПб.: изд. им. Н.И. Новикова, 2019. – 423 с.
32. Данченко Н. Специфика коммуникации в квартетном творчестве французских композиторов конца XIX – первой половины XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 2011. – 19 с.

33. Демешко Г.А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 16–26.
34. Демешко Г.А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: остинатность и вариантность: учебное пособие. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. – 165 с.
35. Демешко Г.А. Ритмический эксперимент русских композиторов и его значение в музыке XX века // Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление: сб. материалов Всероссийской научной конференции. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2008. – С. 3–18.
36. Демешко Г.А., Храпов К.С. Квартет как тип ансамблевого музицирования // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12. – № 3. – С. 32–39.
37. Демешко Г.А., Храпов К.С. Струнный смычковый квартет: аспекты теоретической рефлексии жанра // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 2. – С. 5–15.
38. Демешко Г.А., Храпов К.С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении остинатных форм // Вестник музыкальной науки. – Т. 13. – № 3. – С.9–19.
39. Денисов Э.В. Нужно искать новую красоту. Интервью с молодым советским композитором // Свет. Добро. Вечность: Памяти Эдисона Денисова. Статьи, материалы, воспоминания. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. – С. 38–39.
40. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. – 1969. – Вып. 6. – С. 478–525.
41. Денисов Э.В. Струнные квартеты Белы Бартока // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 18–31.
42. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь: учебное пособие. 9-е изд. – СПб.: Лань, 2023. – 452 с.

43. Долинская Е.Б. Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и современность. М.: Музыка, 1985. – 270 с.
44. Евдокимова Ю.К. Вечная жизнь мелосного многоголосия // Музыкальная академия. – 2005. – С. 134–141.
45. Жук И.А. Размышляя о квартетном исполнительстве // Советская музыка. – 1973. – № 12. – С. 51–55.
46. Заднепровская Г.В. Новое претворение принципа оstinatности в музыке XX века: на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-е–80-е годы. автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1999. – 18 с.
47. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
48. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И. Стравинского. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
49. Задерацкий В.В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 272 с.
50. Задерацкий В.В. Сонористическое претворение оstinatности в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки. – 1985. – Вып. 6. – С. 283–317.
51. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд., 1986. – 166 с.
52. Келдыш Г.В. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
53. Климовицкий А.И. Юрий Фалик // Композиторы Российской Федерации. – 1994. – Вып. 5. – С. 279–320.
54. Климовицкий А.И., Никитенко О.Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Музыкальная коммуникация. Проблемы музыкознания. – 1995. – Вып. 8. – С. 40–61.

55. Когоутек Ц. Техника композиции в музыки XX века. – М.: Музыка, 1976. – 358 с.
56. Кокорева Л.М. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский. Витольд Лютославский. Кшиштоф Пендерецкий. – М.: Московская государственная консерватория, 1997. – 161 с.
57. Кон Ю.Г. Заметки о ритме в Великой священной пляске из Весны священной Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 222–249.
58. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск: Новосибирская гос. обл. науч. библиотека, 2003. – 190 с.
59. Крауклис Г.В. Романтический программный симфонизм: Проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 310 с.
60. Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века. – М.: ДЕКА-ВС, 2012. – 421 с.
61. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века: Исследование. – М.: НТЦ Консерватория, 1994. – 285 с.
62. Кузьмина Н.И. О квартетном творчестве Шостаковича // Анализ, концепции, критика. – Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1977. – С. 5–19.
63. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
64. Ласкова А.Б. Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1989. – 24 с.
65. Лаул Р.Х. О творческом методе А. Шенберга // Вопросы теории и эстетики музыки. – 1969. – Вып. 9. – С. 41–70.
66. Левандо М.П. Об оstinатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика. Статьи молодых музыковедов. – Л.: Музыка, 1977. – С. 66–77.

67. Левина И.А. Об эволюции принципов циклической драматургии в квартетах Д.Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной драматургии XX века.: Сб. трудов – М.: ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69, 1983. – С. 82–99.
68. Лобанова М.Н. Новый музыкальный синтаксис, пространственно-временные композиции и симультанные формы в творчестве Д. Лигети // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. – Новосибирск, 1994. – С. 136–149.
69. Мазель Л.А. Симфонии Д.Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1960. – 152 с.
70. Маклыгин А.Л. Фактурные формы сонорной музыки // LAUDAMUS. – М.: Композитор, 1992. – С. 129–137.
71. Мальцев С.М. Об импровизации и импровизационной природе фуги // Теория фуги. – Л.: ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1986. – С.58–93.
72. Милка А.П. Об одном аспекте динамического развития в Чаконе ре минор Партиты И.С. Баха для скрипки соло // Научно-методические записки. 1970. – Вып. 5. – С. 128–145.
73. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1982. – 150 с.
74. Михайленко А.Г. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги. – Л: Лен. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1986. – С. 10–34.
75. Моисеев Г.А. Камерные ансамбли П.И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2006. – 26 с.
76. Моисеев Г.А. Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX веке // Философские исследования. – 2003. – № 1 (38). – С. 83–99.
77. Молчанов А.С. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении (на основе остинатных форм композиторского творчества XX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2009. – 22 с.
78. Молчанов А.С. Оstinato как жанр // Вестник музыкальной науки. – 2014. – №. 1. – С. 12–18.

79. Молчанов А.С. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... докт. искусствоведения. Рукопись. – Новосибирск, 2026. – 495 с.
80. Мухтарова Ф.Ш. К вопросу о понятии оstinato в музыке // Вестник науки и творчества. – 2018. – Т. 3. – № 3. – С. 20–23.
81. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
82. Овсянкина Г.П. Борис Тищенко (1939–2010). Научная монография. – СПб.: Союз художников, 2023. – 202 с.
83. Овсянкина Г.П. Служенье муз не терпит суеты...: о творчестве Бориса Тищенко: монография. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2025. – 386 с.
84. Панкратов А.Е. Ритмическое оstinato и его проявления в новоевропейской музыке // Человек и культура. – М: НБ-Медиа, 2018. – С. 52–59.
85. Польская И.И. Камерный ансамбль. История, теория, эстетика: Монография. – Харьков: ХГАК, 2001. – 396 с.
86. Попеляш Л.В. Некоторые черты циклической формы в поздних сочинениях Мясковского // Вопросы музыкальной формы. – 1977. – Вып. 3. – С. 52–79.
87. Прокопчук А.В. Квартетное творчество композиторов Беляевского кружка: историческое значение, преломление художественных тенденций эпохи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток: 2006. – 26 с.
88. Протопопов В.В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Вып. 1. Русская классическая и советская музыка. – М.: Музгиз, 1962. – 295 с.
89. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века: учеб. пособие для муз. вузов. – М.: Музыка, 1979. – 327 с.
90. Раабен Л.Н. Вопросы квартетного исполнительства: Учеб. пособие для консерваторий и муз. училищ. Изд. 2-е. – М.: Музгиз, 1960. – 108 с.
91. Раабен Л.Н. Камерно-инструментальные произведения // В.Н. Салманов: Материалы, исследования, воспоминания: сб. под ред. С. Салмановой и Г. Белова. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 280 с.

92. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. – 351 с.
93. Раабен Л.Н. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. – 1977. – Вып. 15. – С. 44–54.
94. Раабен Л.Н. Советская камерно-инструментальная музыка. – М.: Музгиз, 1963. – 340 с.
95. Разоренов С.А. Об одном музыкальном вечере // Советская музыка. – 1972. – № 5. – С. 32–35.
96. Рубцова В.В. Вадим Николаевич Салманов. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1982. – 88 с.
97. Рубцова Д.А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Проблемы музыкальной науки. – Ростов-на-Дону, 2017. – С. 11–14.
98. Ручьевская Е.А. Юрий Фалик: монографический очерк. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 104 с.
99. Сай В.В. Общая теория контрапункта: К постановке проблемы // Проблемы музыкознания: сб. науч. трудов. – 1989. – Вып. 2. – С. 167–177.
100. Семькин В.Г. Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2017. – 25 с.
101. Синявская Л.П. Струнный квартет в русской музыке: 1790–1860 годы. На исторических путях отечественной инструментально-симфонической культуры. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 1994. – 289 с.
102. Скобрященская О.А. Борис Тищенко: Интервью robusta. – СПб.: Композитор, 2010. – 40 с.
103. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
104. Слонимский С.М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. – 84 с.

105. Слонимский С.М. О благородстве человеческого духа. О Тринадцатом квартете Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 31–33.
106. Смирнова Т.В. Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: автореф. дис...канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2009. – 23 с.
107. Смирнова И.А. К вопросу о возрождении старинных жанров: на примере трех пассакалий XX века // Тезисы Горьковской конференции под ред. Б.С. Гецелева. – Горький, 1977. – С. 63–65.
108. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: изд. Нижегородского университета, 1994. – 214 с.
109. Соколова Н.Л. Струнные quartеты композиторов русского авангарда начала XX века: к проблеме эволюции жанра // Манускрипт. – 2025. – Т. 18. – № 4. – С. 1301–1305.
110. Сокольяк Н.Л. Индивидуальное и коллективное в квартетном музицировании: исполнительский и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 2 (18). – С. 91–97.
111. Сокольяк Н.Л. Мемориальный quartet в русской музыке: история, эволюция, стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2014. – 22 с.
112. Сокольяк Н.Л. Об алеаторике исполнительского процесса в «Антифонах» С. Слонимского // Проблемы музыкальной науки №2. – Уфа, 2019. – С. 139–146.
113. Сокольяк Н.Л. О новациях в отечественных струнных quartетах последней трети XX – начала XXI вв. // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 4. – С. 43–47.
114. Сокольяк Н.Л. Струнный quartet в свете литературного и эпистолярного слова отечественных композиторов и исполнителей // Художественное образование и наука. – 2023. – № 4. – С. 151–157.

115. Старчеус М.С. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 45–68.
116. Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.
117. Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2014. – 22 с.
118. Теория современной композиции: учеб. пособие для вузов под ред. В.С. Ценовой. – М.: Музыка, 2007. – 624 с.
119. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – 167 с.
120. Усачева О.В. Струнные квартеты Ю. Фалика в зеркале хорового творчества композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – Вып. 3. – С. 89–100.
121. Фалик Ю.А. Метаморфозы / Литературная версия В. Фиалковского. – СПб.: Композитор, 2010. – 368 с.
122. Фельдгун Г.Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века): учеб. пособие по курсу «История смычкового искусства». – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2000. – 254 с.
123. Фельдгун Г.Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2006. – 500 с.
124. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 2005. – 45 с.
125. Франтова Т.В. Полифония в русской советской музыке 1960-1970-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – 24 с.

126. Холопов Ю.Н. Задания по гармонии: учеб. пособие для студентов композиторских отделений историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. – М.: Музыка, 1983. – 287 с.

127. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52–104.

128. Холопова В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. – М.: Композитор, 1994. – С. 56–71.

129. Холопова В.Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники) // Проблемы музыкального ритма. – М.: Музыка, 1978. – С. 164–228.

130. Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 158–204.

131. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

132. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 349 с.

133. Храпов К.С. К вопросу о понятии квартетной фактуры // Вестник музыкальной науки. – 2026. – Т. 14. – № 2. – С. 96–101.

134. Храпов К.С. Квартеты Ю. Фалика в контексте общих тенденций современного квартетного инструментализма // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сб. мат. V Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. – С. 216–222.

135. Храпов К.С. Петербургская ветвь отечественного струнного квартета в контексте исторического становления жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2026. – Т. 24. – № 2. – С. 39–44.

136. Храпов К.С. Специфика додекафонной техники в серийных струнных квартетах В.Н. Салманова // Музыкознание: История и современность глазами молодых ученых: сб. мат. VII Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2025. – С. 189–199.

137. Чекалин А.А. Отражение шостаковичевских мотивов в музыке Бориса Тищенко: анализ Первого струнного квартета // Манускрипт. 2025. – Т. 5. – №. 3. – С. 464–468.

138. Чекалин А.А. Струнные квартеты Б. Тищенко в преломлении традиций Д. Шостаковича // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2025. – №. 1. – С. 117–132.

139. Чекалин А.А. Струнные квартеты Б. Тищенко как макроцикл // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – Вып. 3. – С. 118–125.

140. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 577 с.

141. Чистякова М.Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – 27 с.

142. Чмарева А.В. Камерная музыка – проблема камерности // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю.Г. Кона. – Петрозаводск, 2010. – С. 268–275.

143. Шалтупер Ю.В. О стиле Лютославского 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. – 1975. – Вып. 3. – С. 238–279.

144. Шарапова И. От австрийского дивертисмента XVIII века до современного струнного квартета // История и современность. – Тезисы докладов межвузовской научно-теоретической конференции. – Горький, 1977. – С. 73–75.

145. Южак К.И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. Кн. 1. – СПб.: Сударыня, 2006. – 391 с.

146. Юзефович В.А. Полвека служению искусству (к 50-летию Гос. квартета имени Бетховена) // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 30–41.

147. Янкус А.И. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2004. – 27 с.
148. Abraham G. Glazunov and the String Quartet // Cambridge University Press, № 73. – Cambridge, 1965. – PP. 16–21.
149. Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. IV. 3-te Aufl. Leipzig, 1860. – S. 622.
150. Massive Open Online Orchestration Course: Lesson 8: String quartet – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MzmbX8FBiI> (дата обращения 10.03.2026).
151. Meyer E.H. Die Kammermusik Alt-Englands. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958. – S. 162.
152. Barney T.C. The chaconne and passacaglia in twentieth century organ music. – Denton, Texas: North Texas State University, 1966. – P. 164.
153. Weber C.M. Saemtliche Schriften, hrsg. von G. Kaiser. – Leipzig, 1908. – SS. 336–339.

Приложение 1. Хронограф струнных квартетов петербургских композиторов второй половины XX – начала XXI веков

1943	В. Щербачев. Сюита для струнного квартета (музыка к к/ф «Петр Первый»)
1944	Ю. Балкашин. Струнный квартет
1945	О. Евлахов. Сюита на народные темы для струнного квартета В. Салманов. Струнный квартет № 1
1946	Д. Шостакович. Струнный квартет № 3
1948	В. Баснер. Струнный квартет № 1
1949	Д. Шостакович. Струнный квартет № 4
1952	Д. Шостакович. Струнный квартет № 5
1953	В. Баснер. Струнный квартет № 2
1954	Ю. Фалик. Струнный квартет № 1
1956	Д. Шостакович. Струнный квартет № 6
1957	Б. Тищенко. Струнный квартет № 1
1958	В. Салманов. Струнный квартет № 2 В. Гаврилин. Струнный квартет № 1
1959	Б. Тищенко. Струнный квартет № 2
1960	В. Баснер. Струнный квартет № 3 Д. Шостакович. Струнный квартет № 7 Д. Шостакович. Струнный квартет № 8
1961	В. Салманов. Струнный квартет № 3
1962	В. Арзуманов. Струнный квартет № 1 В. Гаврилин. Струнный квартет № 2
1963	В. Арзуманов. Струнный квартет № 2 В. Салманов. Струнный квартет № 4
1964	Д. Шостакович. Струнный квартет № 9 Д. Шостакович. Струнный квартет № 10
1965	Ю. Фалик. Струнный квартет № 2
1966	В. Арзуманов. Струнный квартет № 3 Д. Шостакович. Струнный квартет № 11
1968	В. Салманов. Струнный квартет № 5 С. Слонимский. Струнный квартет №1 («Антифоны») Д. Шостакович. Струнный квартет № 12
1969	В. Баснер. Струнный квартет № 4
1970	Л. Пригожин. Струнный квартет № 1 Б. Тищенко. Струнный квартет № 3 Д. Шостакович. Струнный квартет № 13
1971	В. Салманов. Струнный квартет № 6
1973	Д. Шостакович. Струнный квартет № 14 Ю. Юкечев. Струнный квартет № 1
1974	Ж. Металлиди. Струнный квартет Ю. Фалик. Струнный квартет № 3 Д. Шостакович. Струнный квартет № 15

	Ю. Юкечев. Струнный квартет № 2
1975	В. Баснер. Струнный квартет № 5
1976	Ю. Фалик. Струнный квартет № 4
1978	Ю. Фалик. Струнный квартет № 5
1980	Б. Тищенко. Струнный квартет № 4
1981	Л. Пригожин. Струнный квартет № 2
1982	И. Пустыльник. Квартет № 1 для двух скрипок, альты и виолончели с голосом
1984	Б. Тищенко. Струнный квартет № 5 Ю. Фалик. Струнный квартет № 6
1985	И. Пустыльник. Двенадцать вариаций и фуг для струнного квартета
1987	Л. Пригожин. Струнный квартет № 4
1988	Л. Пригожин. Струнный квартет № 5
1990	Л. Пригожин. Струнный квартет № 6 Л. Пригожин. Струнный квартет № 7
1992	Л. Пригожин. Струнный квартет № 8
1993	Ю. Фалик. Струнный квартет № 7 Ю. Юкечев. Струнный квартет № 3
1997	В. Арзуманов. Струнный квартет № 4 В. Арзуманов. Струнный квартет № 5
1999	В. Арзуманов. Струнный квартет № 6
2001	Н. Лантуат. Струнный квартет Ю. Фалик. Струнный квартет № 8
2008	Б. Тищенко. Струнный квартет № 6
2017	В. Арзуманов. Струнный квартет № 7 В. Арзуманов. Струнный квартет № 8
2018	В. Арзуманов. Струнный квартет № 9
2021	Э. Кипрский. Струнный квартет Памяти Д.Д. Шостаковича
2022	Э. Кипрский. Friedensgebet для струнного квартета

Приложение 2. Схема изменения метроритмической организации в финале Второго струнного квартета Б. Тищенко

Var. 0 – цифра 1 – повторное проведение темы.

$4/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4$

Var. 1 – цифра 2 – появление мягкой мелодии пасторального характера, масштабное расширение до пяти тактов (последний аккорд тянется дольше). Трихорд с пунктиром у альты.

$4/4 - 4/4 - 4/4 - 4/4 - 4/4$

Var. 2 – цифра 3 – очень похожа, только первая скрипка теперь выдерживает тон *a*. Тема снова 4-тактовая.

$4/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4$

Var. 3 – цифра 4 – соло второй скрипки, полное выключение первой скрипки, масштаб 5 тактов.

$5/4 - 5/4 - 3/2 - 4/4 - 2/4$

Var. 4 – цифра 5 – у альты более активно развивается трихорд с пунктиром, масштаб 4 такта.

$4/4 - 4/4 - 4/4 - 4/4$

Var. 5 – цифра 6 – соло второй скрипки превращается в двухголосное. Трихорд с пунктиром у альты становится более широким (третий такт), масштаб 5 тактов.

$3/2 - 3/2 - 3/2 - 4/4 - 3/2$

Var. 6 – цифра 7 – дуэт двухголосий второй скрипки и альты, масштаб 4 такта.

$4/4 - 4/4 - 4/4 - 4/4$

Var. 7 – цифра 8 – соло альты с дополняющим фигурационным фоном второй скрипки, масштаб 4 такта.

$4/4 - 4/4 - 3/2 - 4/4$

Var. 8 – цифра 9 – развитие предыдущей вариации, масштаб 4 такта.

$4/4 - 4/4 - 3/2 - 4/4$

Var. 9 – цифра 10 – у альты мелодия близка той, что была в Var. 7, у второй скрипки открыто демонстрируется двухголосное изложение фигурации, возвращается первая скрипка (ритм идентичен теме у виолончели), масштаб 4 такта.

$4/4 - 4/4 - 3/2 - 4/4$

Var. 10 – цифра 11 – реприза/рефрен – вернулась мелодия из первых двух вариаций в более развернутом виде. В сравнении с первым появлением, фактура более плотная. Произошло своеобразное слияние: у виолончели неизменная тема, у альты и второй скрипки тот

же мелодико-интонационный материал, что и в Var. 7 – Var. 9, но они обменялись функциями, первая скрипка ведет мелодию из Var. 1 – Var. 2. Масштаб 4 такта.

4/4 – 4/4 – 3/2 – 4/4

Var. 11 – цифра 12 – фигурационное преобразование темы басса остинато, осуществляется подход к кульминации. Масштаб 4 такта.

4/4 – 4/4 – 3/2 – 4/4

Var. 12 – цифра 13 – менее интенсивное ритмическое движение во всех инструментальных партиях, кроме виолончели. Масштаб 5 тактов.

4/4 – 4/4 – 4/4 – 4/4 – 4/4

Var. 13 – цифра 14 – начало кульминационной зоны. Тема проводится фигурациями шестнадцатых, волнообразное мелодическое движение. В остальных инструментальных партиях – броские нисходящие пары аккордов. Повторяется дважды, масштаб 5x2 тактов.

4/4 – 4/4 – 4/4 – 3/4 – 4/4

Var. 14 – цифра 15 – тема фигурируется гармонически, охватывая большой диапазон. Ее ритм подчеркивает первая скрипка, а вторая и альт выполняют функцию гармонического заполнения (первая скрипка и виолончель на большом расстоянии друг от друга). Масштаб 4x2 такта.

4/4 – 4/4 – 5/4 – 4/4

Var. 15 и Var. 16 – постепенный приход к кластеру.

Var. 17 и 18 – разрыв темы басса остинато.

Var. 19 – цифра 21 – coda.

4/4 – 4/4 – 6/4 – 4/4

Var. 20 – цифра 22 – тема появляется практически в первоначальном виде.

4/4 – 4/4 – 5/4 – 4/4

Var. 21 – цифра 23 – вставка – тема *Largo* из второй части.

Var. 22 – цифра 24 – окончание.