

### References

1. Popova, K.V. (2022) Khoreograficheskaya interpretatsiya proizvedeniy russkoy klassicheskoy literatury zarubezhnymi khoreografami v XXI veke [Choreographic interpretation of works of Russian classical literature by foreign choreographers in the 21st century]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy – Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet*. 4 (81). pp. 62–69.
2. Karpenko, V.N. & Karpenko, I.A. (2015) Vzaimosvyaz' tantseval'nogo iskusstva s khudozhestvennym literaturnym proizvedeniem [The relationship of dance art with a literary work of fiction]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya – Almanac of Modern Science and Education*. 5 (95). pp. 86–88.
3. Fokin, M.M. (1981) *Protiv techeniya* [Against the current]. Leningrad: Iskusstvo.
4. Melovatskaya, A.E. (2019) Khoreograficheskaya interpretatsiya literaturnykh proizvedeniy v kontekste obucheniya khoreografov [Choreographic interpretation of literary works in the context of choreographers' training]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*. 3(89). pp. 135–140.
5. Zakharov, R.I. (1989) *Dance composition: Pages of pedagogical experience* [Dance composition: Pages of pedagogical experience]. Moscow: Iskusstvo.
6. Slonimsky, Yu.I. (2016) *Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka* [Dramaturgy of the ballet theater of the 19th century]. Moscow: Planeta muzyki.
7. Pushkin, A.S. (1978) *Izbrannye sochineniya* [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
8. Bogdanov, G.F. (2006) *Osnovy khoreograficheskoy dramaturgii* [Fundamentals of choreographic drama]. Moscow: MGUKI.
9. Stravinsky, I.F. (2016) *Dialogi s R. Kraftom* [Dialogues with R. Kraft]. Moscow: Lidra Press.
10. Marchenkova, A. I. & Marchenkov, A. L. (2013) *Khudozhestvennyy obraz v khoreograficheskom iskusstve* [Artistic image in choreographic art]. [Online] Available from: URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (Accessed: 08.07.2024).
11. Zakharov, R.I. (1980) Obogashchaya tanets [Enriching dance]. *Pravda – Truth*. 13 (22443). pp. 4.
12. Elyash, N. (1970) *Pushkin i baletnyy teatr* [Pushkin and the Ballet Theater]. Moscow: Iskusstvo.
13. Cass, J. (1993) *Dancing Through History*. New Jersey: Prentice Hall.
14. Joseph Charles M. (2000) *Stravinsky and Balanchin. A Journey of invention*. New Haven; London: Yale University Press.

УДК 787.1/4

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-158-168

**А.А. Чекалин**

### **СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Б.И. ТИЩЕНКО В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА**

*В представленной статье осуществляется детальный анализ струнных квартетов Б.И. Тищенко (1939–2010) в контексте эволюции жанра, как в западно-европейской, так и отечественной музыкальной традиции. Исследование охватывает временной период от творчества венских классиков до поздних квартетов*

Д.Д. Шостаковича. Отдельно выявляется взаимосвязь струнных квартетов Б.И. Тищенко с искусством барокко, в частности, с творчеством И.С. Баха. В результате анализа квартетного творчества Б.И. Тищенко выявлены тесные связи композитора с творчеством предшественников, обозначены особенности ассимиляции различных стилевых традиций автором.

Ключевые слова: Б.И. Тищенко, Д.Д. Шостакович, камерно-ансамблевое творчество, струнные квартеты, классические традиции квартетного жанра.

Как известно, жанр струнного квартета, наряду с симфониями и сонатами, окончательно сформировался в творчестве венских классиков (ранний этап становления жанра струнного квартета представлен в творчестве композиторов Мангеймской школы). Придя на смену трио-сонате, квартет утвердил свой инструментальный состав, в котором партии инструментов стали обладать равноправием всех четырех голосов. И, наконец, немаловажным оказалось структурно-функциональное закрепление частей, которое впоследствии получило название сонатно-симфонического цикла. В творчестве Б.И. Тищенко квартеты, симфонии и сонаты представлены достаточно широко. Как и у венских классиков, квартетное творчество Б.И. Тищенко соединяет в себе такие художественные принципы, как динамичность развития, глубина содержания, стройная форма и ясность мелодических линий.

Говоря о гайдновской традиции в квартетном творчестве Б.И. Тищенко, стоит указать на ряд общих признаков. Отошедший от дивертисментных форм, Ф.Й. Гайдн расширил масштабы сонатного *allegro*. Б.И. Тищенко, оживив традицию великого предшественника, не только увеличил объем формы, но и синтезировал функцию экспонирования музыкального материала с функцией развития. Как и Ф.Й. Гайдн, Б.И. Тищенко неоднократно обращался к жанру скерцо, полифонизируя фактуру и привнося элементы сонористики. Ко всему прочему, Б.И. Тищенко также использовал языковые элементы фольклора («Квартет №1, III-я часть»). Оба автора не цитировали народные мелодии, поэтому у каждого из них элементы фольклора инкрустированы в собственный тематизм.

От В.А. Моцарта Б.И. Тищенко унаследовал элементы театральности, истоки которой заложены в оперном творчестве гениального австрийца. Подобно оперным персонажам, инструментальные партии моцартовских квартетов имеют яркие индивидуальные черты, воплощая тот или иной психологический аффект. Как и у В.А. Моцарта, в квартетах Б.И. Тищенко прослеживаются признаки симфонизации жанра, о чем свидетельствует наличие построений, близких оркестровому *tutti*, наличие фактурных контрастов, противопоставление сольных и туттийных эпизодов, огромная роль развивающих построений. Стоит упомянуть и о лирико-драматической линии – симфонизма В.А. Моцарта, затронувшей его квартеты – в частности, Ор. 10, – посвященные Ф.Й. Гайдну. Наиболее близкими для квартетного творчества Б.И. Тищенко будут такие черты, как психологизм, непрерывность драматического развития, пронизывающая все части струнных квартетов и, как следствие – особая роль хроматизмов и «диссонирующих» созвучий («Квартет № 19» C-dur «Диссонанс» К. 465).

Стоит отдельно упомянуть и о роли полифонии, обогатившей квартетное творчество В.А. Моцарта, вероятно, после знакомства с музыкой И.С. Баха. Благодаря этому формы квартетов усложнились, а роль рационального начала заметно возросла. Затрагивая творчество И.С. Баха, необходимо указать на линейность и проистекающий из принципов полифонического письма рационализм.

Для Б.И. Тищенко наиболее близкими чертами квартетного стиля В.А. Моцарта оказалась особая роль рационального начала и симфонизация жанра. Так, в «Третьем квартете» наиболее остро ощущается непрерывность развития музыкального материала, на что, ко всему прочему, указывает склонность к одночастности (три первых

части звучат без перерыва). Усиление роли диссонансов является основным средством драматизации. В первой части встречаются элементы, эстетически близкие музыке барокко: «интонационное строение интерпретирующих голосов обнаруживает близость к риторическим фигурам» [1. С. 431].

Стоит обратить внимание на то, что часть построена по принципу полифонических вариаций. Особая интонационная близость с эстетикой В.А. Моцарта прослеживается в четвертой части квартета, которая напоминает начало фортепианной сонаты № 11 A-dur (первые части «Сонаты» В.А. Моцарта и «Квартета» Б.И. Тищенко написаны в вариационных формах). Как и В.А. Моцарт, Б.И. Тищенко опирается на жанровую модель сицилианы. Объединяет эти части наличие прозрачной фактуры – в квартете Б.И. Тищенко она представлена «дуэтом согласия» двух скрипок. Общим для обоих произведений является тесситура звучащих голосов. Стоит указать и на общую ладотональную направленность: как и В.А. Моцарт, правда, немного осовременено, Б.И. Тищенко излагает начало части в тональности A-dur.

Квартетное творчество В.А. Моцарта вывело жанр на новый этап, подготовив почву для творческих открытий Л. ван Бетховена. Одним из важнейших творческих принципов творчества Л. ван Бетховена стал диалог с художественной традицией прошлого. Так, в его первом квартетном цикле op. 18, состоящим из шести произведений, встречаются элементы, характерные для стиля рококо: фрагменты пасторали, лирико-созерцательные эпизоды, близкие к образной сфере В.А. Моцарта, фигуры наподобие группетто и т.д. При этом все пронизано энергией, а масштабы формы намного расширены. Л. ван Бетховен одним из первых начинает применять сонатную форму не только в первых частях квартетного цикла. Изменяется и объем сонатной формы: придавая особое значение развитию материала, Л. ван Бетховен увеличивает размер разработок, благодаря чему квартетный жанр еще больше симфонизируется.

Следующий этап развития бетховенского квартетного жанра представлен так называемыми «русскими» квартетами op. 59. В данный опус вошли пять квартетов, которые Л. ван Бетховен написал по заказу русского князя А.К. Разумовского и ему их посвятил. Эти произведения, наряду с масштабом замысла и формы, наполнены огромным разнообразием фактуры, которое, очевидно, проникло в жанры из фортепианных сонат композитора. Немаловажное значение имеет и характер усложнения тематизма по принципу «единовременного контраста» [2. С. 21].

Стоит упомянуть и о жанровой форме скерцо, которая полностью вытеснила менуэт. Образные характеристики наполнились сложным, порою драматическим содержанием. Возросла виртуозность материала, обусловленная применением разнообразного арсенала штрихов и исполнительских приемов, теперь струнный квартет обязывал исполнителей обладать высокими профессиональными качествами. Усложнилась гармония и фактура.

Новый этап в эволюции квартетного жанра ознаменует поздний период творчества Л. ван Бетховена. В шести последних квартетах и «Большой фуге» (Große Fuge, op. 133) наблюдаются радикальные явления, которые подготовят почву для творчества композиторов-романтиков. К таковым можно отнести следующее: огромное значение приобретает программность, отражающая душевное состояние героя [2. С. 22]; «цикл претерпевает структурные модификации, меняются регламентированный порядок и количество частей» [3. С. 11]; немалая роль отводится и тембровым характеристикам, в частности, раздвигаются регистровые границы инструментов, виолончель используется в высоком регистре [2. С. 22].

Б.И. Тищенко наследует такие бетховенские качества, как симфоническая масштабность, усиление роли развивающей функции, виртуозность, особая концентрированность мысли, усложнение тематизма, огромная роль фонки и другие. Квартеты Б.И. Тищенко имеют разнообразную структуру: встречаются трехчастные циклы –

«Первый» и «Пятый», четырехчастные – «Второй», «Третий» и «Четвертый», двухчастный – «Шестой». Необходимо, однако, отметить, что «Квартет № 3» имеет тенденцию слияния в одночастность [1. С. 431], а «Квартет № 4» имеет дополнительную часть, обозначенную как *Intermezzo*. Немалую роль Б.И. Тищенко уделяет и программности, о чем свидетельствует наличие арочных связей между частями «Второго квартета», тяготение к одночастности «Третьего» [1. С. 431], наличие особого соотношения между частями «Шестого квартета», обусловленного, «с одной стороны, обобщением важнейших тенденций творчества, с другой – неразрывной связью этого обобщения и последних лет жизни конкретного художника» [4. С. 12]. Образную концепцию «Шестого квартета» Б.И. Тищенко уместно сопоставить с фортепианной сонатой № 32 Л. ван Бетховена: оба произведения составляют двухчастную структуру, где первые части выполняют роль своеобразного энергетического толчка (во многом за счет интенсивного развития сонатной формы), в то время как вторые пронизаны светлым лиризмом и созерцательностью (в основе заложен вариационный принцип развития).

Стоит упомянуть и об особом фони́зме вторых частей: ориентация на *C-dur*, хоральность звучания, плотность низкого регистра, подчеркнутая квинтами, терциями и секстами. Оба автора затрагивают во вторых частях мир вокальной музыки: у Л. ван Бетховена вторая часть *Arietta*, у Б.И. Тищенко присутствует «эпизод, напоминающий лирическую шубертовскую *Lied*» [5. С. 117].

В «Пятом квартете» (третья часть) Б.И. Тищенко, как и великий Л. ван Бетховен, обращается к сонатной форме не только в первой части цикла. Наряду с Л. ван Бетховеном, Б.И. Тищенко также расширил объем сонатной формы за счет усиления развивающей функции. Так, в первой части «Шестого квартета» можно наблюдать следующие явления. Начало экспозиции выражено одногласно, что напоминает тему полифонического произведения. Имитационный способ развития данной темы напоминает строгую часть фуги, поэтому функциональный статус экспонирования, как правило, уже совмещен с функцией развития. Что касается раздела разработки в сонатных формах Б.И. Тищенко, стоит указать на преобладание фазного типа развития, где «синтаксис... формы строится из мелких структур – мотивов и субмотивов. Эти структуры функционируют только как часть более крупного целого, которое складывается из них» [6. С. 21]. Данный метод роднит композитора с такими авторами, как П.И. Чайковский, Г. Малер и Д.Д. Шостакович.

Отметим, одним из общих художественных принципов, объединяющих творчество Б.И. Тищенко с творчеством Л. ван Бетховена, является принцип единовременного контраста. В данном случае весьма показателен характер кульминации второй части «Квартета № 2» Б.И. Тищенко (такты 174–196), где «хоральному звучанию нижних голосов противопоставлена экспрессивная фигурация первой скрипки» [1. С. 430]. Для квартетного творчества Б.И. Тищенко, как и Л. ван Бетховена, характерно наличие оптимистичных финалов.

Соприкосновения Б.И. Тищенко с миром музыки романтизма также нашли свои выражения в квартетном жанре. Стоит упомянуть композиторов, художественные методы которых нашли свое выражение в музыке Б.И. Тищенко. Не без влияния Ф.П. Шуберта и Г. Малера в квартеты Б.И. Тищенко проник песенный лиризм. Посредством творческого переосмысления наследия Д.Д. Шостаковича прослеживаются и идеи, начало которым положил Г. Берлиоз. В частности, на берлиозовскую линию указывает особая роль тембра, которая, прежде всего, нашла свое выражение в симфонической музыке великого француза. У Б.И. Тищенко главным фоническим преобразователем в условии монотембрового ансамбля является «использование широкого диапазона смычковых штрихов и приемов игры... (особенно техники двойных нот и аккордов)» [5. С. 112]. Начиная с «Гарольда в Италии» Г. Берлиоза, инструмент альт

прочно закрепил свои позиции не только в качестве равноправного, но и сольного инструмента (у Б.И. Тищенко этому инструменту поручены развернутые сольные эпизоды в первых частях «Квартета № 1» и «Квартета № 4»).

Кроме того, свои симфонические партитуры французский композитор обогатил различными экспериментами в области ударных инструментов, что нашло свое выражение во второй части «Первого квартета» Б.И. Тищенко, где автор, имитируя ударный инструмент, использует в партии виолончели прием удара древком смычка по деке. Похожий прием встречается у Д.Д. Шостаковича в «Тринадцатом квартете», который написан позже, в 1970 году, чем квартет Б.И. Тищенко, созданный им в 1957 году.

Стоит указать на богатство жанровых истоков, проявившихся у Б.И. Тищенко в его квартетах. По мнению В.Н. Сырова, «композитора можно отнести к полижанровым художникам», таким как П.И Чайковский и Г. Малер. Их творческий метод не озадачивается проблемой «стилистической чистоты» в творчестве [7. С. 163].

Невзирая, на, казалось бы, весьма далекие образно-стилевые истоки, квартетному творчеству Б.И. Тищенко присущи некоторые черты, получившие свое развитие в творчестве М.И. Глинки. Так, оба автора отводили особую роль квинте: у М.И. Глинки это связано с образами русской лирической песни, в то время как у Б.И. Тищенко на первое место вынесены не фольклорные истоки квинты, а фонические, о чем свидетельствует широкое употребление интервала в основе вертикальных построений. Зачастую автор применяет квинту в низком регистре, что указывает на особый фонический статус интервала (вторая часть «Шестого квартета», начало). Объединяет Б.И. Тищенко с гениальным предшественником и применение вариационной формы на основе *soprano ostinato*, получившей в русской музыке название «глинкинских вариаций» (первая часть «Третьего квартета»).

Эволюционные процессы в развитии романтизма привели к возникновению таких направлений в искусстве, как веризм и импрессионизм [8. С. 738]. Интонационно-образные признаки обоих направлений встречаются и в квартетном творчестве Б.И. Тищенко. Так, в мелосе второй части «Второго квартета» со 174 такта в партии первой скрипки встречаются фигурации, обыгрывающие пентатонический лад. Своеобразным гармоническим фоном служит вертикаль, в основе которой созвучия, напоминающие звуки обертонового звукоряда. Похожий эпизод, претворяющий идеи импрессионизма, встречается в третьей части «Пятого квартета» (тт. 108–114 и тт. 298–304).

Анализ второй части «Квартета № 2» позволяет обратить внимание на медленное вступление в темпе *Largo*, образно-интонационные признаки которого напоминают оперные арии в духе веризма. В частности, можно провести параллели с «*Vesti la giubba*» из оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло и «*Nessus dorma*» из оперы «Турандот» Дж. Пуччини. Эти произведения объединяет интонационная экспрессия, заключающая в себе выразительные скачки и мелодизированный речитатив. Примечательна и вертикаль, которая в ладово-функциональном соотношении достаточно проста, однако у Б.И. Тищенко, наряду с упомянутыми авторами, вертикаль подчеркнута фоникой двойных тянущихся нот в партиях. Необходимо упомянуть о наличии пауз, цезур и фермат, которые организуют фактуру таким образом, что ее смысловые параллели можно сопоставить с образом дирижера и симфонического оркестра.

Богатой почвой для развития квартетного жанра в творчестве Б.И. Тищенко послужило музыкальное искусство первой половины XX века. Наряду с действующей романтической традицией, возникли совершенно иные художественные принципы. Представителями «нововенской школы» подверглось существенному переосмыслению полифоническое искусство барокко, благодаря чему возникли такие явления, как пуантилизм, атональность, додекафония. Новую интерпретацию обрели идеи классицизма. С новым импульсом некогда сместившиеся на второй план при романтиках сонаты,

симфонии и квартеты вновь вызвали неподдельный интерес композиторов. Некоторые авторы разрабатывали собственную технику композиции, что в дальнейшем позволило другим композиторам применять их методы, а это, в свою очередь, стало одной из причин возникновения полистилистики.

Обратимся к словам самого автора: «Я прошел через подражание всем известным мне в то время образцам музыки. И, чем больше я узнавал, тем больше мне хотелось быть на них похожим» [9. С. 137]. Эти рассуждения лучше всего характеризуют творческое *credo* композитора, и нет ничего удивительного, чтобы в рамках одной структуры сошлись воедино музыкальные элементы, семантические признаки которых совершенно чужды друг другу.

Как уже ранее говорилось, начало «Третьего квартета» содержит элементы, напоминающие риторические фигуры из барокко (секунды *lamento*, мотив креста между партиями скрипок – 20–21 тт.) Однако, данный риторизм у Б.И. Тищенко развивается не в рамках традиционного мажоро-минора, а в атональной системе, где «автор использует тембр в качестве приоритетного фактора тематического обновления» [5. С. 114]. Кроме того, в начале «Третьего квартета» прослеживаются пуантилистические искания, близкие А. Веберну, о чем свидетельствует особое значение длиннот, излагаемых в умеренном темпе, концентрированность мысли, обнаженная протяженным соло первой скрипки, фоника совершенных консонансов, среди которых чистые примы, квинты и октавы. Ко всему прочему, в квартете довольно наглядно претворены идеи линейности, также близкие творчеству «нововенцев».

Непреходящее значение для квартетов Б.И. Тищенко оказала неоклассическая линия творчества С.С. Прокофьева. Получившая наивысшее выражение в «Классической симфонии», эта линия по-разному реализована в творчестве композиторов-шестидесятников. У Б.И. Тищенко, по большей части, струнные квартеты представляют собой циклы с номерной структурой, в то время как параллельно с этим, начиная с эпохи романтизма, развивается «одночастный квартет-поэма, как правило, программный и монотематический» [3. С. 12].

Особым признаком «классичности» у Б.И. Тищенко является четкость и ясность тематических структур, обусловленная дискретностью эпизодов и их завершенностью. Ко всему прочему, Б.И. Тищенко, как и С.С. Прокофьев, реализует концепцию игры с «искусством прошлого». Подобное явление ярко отражено в первой части «Пятого квартета», отсюда и сонатное *allegro* со знаком репризы в конце экспозиции. В партитуре указано пояснение на обязательность повторения экспозиции и необязательность повторения разработки и репризы. Данный комментарий вполне согласован с художественными принципами классицизма. Стоит упомянуть и о главной партии, интонационно-образная сфера которой выдержана в «духе венских классиков». Наряду с этим, необходимо обратить внимание на тональность *C-dur*, которая в контексте академического искусства второй половины XX века может быть истолкована как некий признак, символизирующий искусство прошлых эпох.

Прокофьевская линия в квартетном творчестве Б.И. Тищенко реализована и применением характерных жанровых моделей. Отсюда и использование менуэта с нарочито подчеркнутыми жанровыми признаками в середине третьей части «Второго квартета» (тт. 237–284). Не осталась за пределами внимания композитора и прокофьевская токкатная линия творчества, чертами которой являются юмор, остигатность и огромный энергетический посыл. Данные идеи Б.И. Тищенко реализовал во второй части «Первого струнного квартета», в первой части «Второго квартета» (в котором главная тема, ко всему прочему, напоминает марш), в третьей части «Четвертого квартета» и в финале «Пятого квартета». Еще одной особенностью, объединяющей композиторов, является преобладание оптимистических финалов в камерно-ансамблевой музыке.

Наряду с С.С. Прокофьевым, неоклассические идеи, близкие Б.И. Тищенко, развивали такие композиторы, как И.Ф. Стравинский, Б. Барток, и А. Онеггер. Не чуждыми музыке Б.И. Тищенко оказались идеи В. Лютославского, О. Мессиана и Г.И. Уствольской, но, пожалуй, одной из самых важных фигур, оказавшей на него наибольшее влияние, оказалась личность Д.Д. Шостаковича. Для Б.И. Тищенко Д.Д. Шостакович являлся и учителем, и другом, и кумиром. Невозможно не вспомнить о Д.Д. Шостаковиче, соприкасаясь с творчеством композиторов-шестидесятников: каждый из них, в той или иной степени, был сформирован под влиянием творческого мышления старшего современника. Кроме того, квартетное творчество Д.Д. Шостаковича является важнейшей вехой на этапе развития жанра в целом.

Вбирая художественные методы квартетной полифонии С.И. Танеева и Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостакович обогатил жанр новыми формами развития, основанными, прежде всего, на имитационной полифонии. Так, имитационность проявила себя в начальных частях некоторых квартетов, где тема-тезис, реализуя принцип *initio*, явилась своеобразным катализатором мысли. Наряду с этим, имитационные формы Д.Д. Шостаковича проникли и в скерцо. Реализуя рациональное начало, полифония в скерцо на первый план выявляет идеи механики, моторности, поэтому художественная сторона зачастую обращена к образам отрицательным, злым.

Стоит вспомнить о внимании Д.Д. Шостаковича к формам *basso ostinato*, реализовавшимся в его симфонической и квартетной музыке посредством жанра пассакалии, в котором «тема ... является своего рода провозглашением истины, а вариационное развитие – как бы ее раскрытием, конкретизацией» [10. С. 151].

Роднит Б.И. Тищенко с музыкой Д.Д. Шостаковича определенный тип мелоса, для которого характерно преобладание речитативно-монологического синтаксиса, строфичность, «медитативность» [11. С. 365-366] и опора на «вариантную семиступенную диатонику, охватывающую двенадцать полноправных звуков хроматической шкалы» [12. С. 556].

Нельзя не упомянуть и о значении темпа *moderato* в начальных частях циклов, тенденции слияния квартетного цикла в одночастность и возникновение финалов по типу *morendo* [1. С. 428]. Объединяющими композиторов были и жанровые истоки. В частности, хорал, являясь одним из стилевых признаков квартетного письма Д.Д. Шостаковича, мог реализовывать в квартете некую обобщающую функцию, выступая в роли своеобразного «комментатора». У Б.И. Тищенко, как и у его учителя, встречаются речитативы, марши, скерцо и т.д. Д.Д. Шостакович расширил тембровые возможности инструментов, обогатив квартетный ансамбль новыми исполнительскими приемами и штрихами: *sul ponticello*, *glissando*, *al tasto* и другими, при этом инструмент альт выступал в качестве некоего «“резонатора” и “индикатора” драматических образов» [2. С. 25]. Ко всему прочему, оба автора обращались к художественным принципам цитирования. Необходимо указать на взаимное влияние композиторов друг на друга. Так, темброво-сонорный тип драматургии будет намечен у Д.Д. Шостаковича лишь в последних квартетах [1. С. 432], в то время как для Б.И. Тищенко он является одним из основных.

Проводя параллели, укажем на ряд общих признаков, встречающихся в квартетном творчестве Б.И. Тищенко.

Так, «Первый квартет», написанный в юные годы – в 1957 году, начинается монологом альты. Его тип мелодии напоминает речитатив. Трехчастный цикл обрамлен медленным началом и завершением. Вторая часть, наряду с прокофьевской токкатной линией, имеет ряд признаков, характерных для Д.Д. Шостаковича: расширение тембровой драматургии за счет обильного использования приемов и штрихов. Первая и третья части квартета имеют хоралы, которые сопряжены между собой в драматургии опуса. Если первый хорал является следствием сложнотонального развития вертикали,

то второй, претворяя идеи тихой кульминации, лишен драматического пафоса. Отсюда, вероятно, тяготение к фактурной прозрачности и опора на рафинированный *e-moll*. Оканчивается квартет *morendo*, олицетворяя коду по типу истаивания, напоминающую окончание «Пятнадцатого квартета» Д.Д. Шостаковича.

Хоральность присутствует и во «*Втором квартете*» (1959) Б.И. Тищенко. Кроме этого, вторая часть, представленная скерцо, явно содержит элементы стиля Д.Д. Шостаковича: полифоническая имитационность, главенство моторного начала, огромная значимость иллюстративности, воплощаемой посредством широкого арсенала штрихов и приемов, которая, как и у предшественника, олицетворяет семантику отрицательных образов. Кроме того, во второй и четвертой части композитор обращается к форме *basso ostinato*, однако идейно-художественная линия по большей части опирается на тембр, чем на вариационное развитие (как у Шостаковича).

«*Третий квартет*» (1970), тяготеющий к моноформе, содержит семантические признаки искусство барокко: в первой части обнаруживается близость к риторическим фигурам, структура части построена по принципу полифонических вариаций. Вторая часть сочетает в себе жанровые признаки речитатива и скерцо, о чем также свидетельствует наличие характерных исполнительских приемов (*spiccato*, *glissando*, *pizzicato* и проч.). Третья часть напоминает фугу, где тема олицетворяет «напряженную мысль». Четвертая часть реализует функцию тихой коды.

«*Четвертый квартет*» (1980) Б.И. Тищенко, посвященный Ирине Антоновне Шостакович – жене Д.Д. Шостаковича, начинается монологом альты, мелос которого устремлен к идеям медитативности и концентрации мысли. Вторая часть противопоставлена началу квартета, ее основная тема является своеобразной вариацией на тему первой части. Третья часть продолжает токкатно-скерцозную линию творчества предшественника. *Intermezzo* – выраженное речитативом солирующей виолончели, претворяет идеи тембровой драматургии, намеченные Д.Д. Шостаковичем в поздних квартетах. Четвертая часть вновь реализует *basso ostinato*, которое также выполняет функцию коды-истаивания (*morendo*). Все номера опуса исполняются без перерыва, что реализует концепцию единой контрастно-составной формы, утвердившейся в квартетном творчестве учителя.

В «*Пятом квартете*» (1984) Б.И. Тищенко использует художественный метод цитирования, так как, согласно примечанию композитора в партитуре, начало первой темы первой части наиграно Ириной Донской, а начало третьей части – трехлетним Андрюшей Тищенко. Некоторые квартеты Д.Д. Шостаковича также содержат цитаты. Вторая часть близка к идейно-художественной концепции «Шестого квартета» Д.Д. Шостаковича, где основная идея выражена «в параллельном существовании двух планов» – «лирического героя / автора» – соло первой скрипки и «внешнего мира» – комментарий для остальных инструментов [13. С. 31].

«*Шестой квартет*» (2008) Б.И. Тищенко, как и «Двенадцатый квартет» Д.Д. Шостаковича, представляет собой двухчастный цикл, в котором части контрастно противопоставлены друг другу.

В завершении хотелось бы отметить, что, несмотря на столь очевидные взаимосвязи с традициями прошлого, Б.И. Тищенко, тем не менее, формирует квартет в совершенно ином ключе. Известно, в разные эпохи, композиторы старались переосмыслить различные жанровые прототипы (достаточно сопоставить скерцо квартетов Ф.Й. Гайдна со скерцо квартетов Д.Д. Шостаковича). Для Б.И. Тищенко оказалась близка идея обобщения, а не переосмысления, поэтому образцы его творчества содержат лучшие достижения композиторов прошлого. Отсюда, по-видимому, и особый универсализм его творчества, которого не хватало некоторым современникам.

В процессе эволюции, начиная с «аматорских» квартетов мангеймцев, квартетный жанр выкристаллизовывал конфликтный тип драматургии, где финалам адресовалось

«последнее слово» в разрешении драматических коллизий. У Б.И. Тищенко финалы несколько отстранены, олицетворяя своеобразную коду, они позитивно окрашены и им свойственна драматургия бесконфликтного типа. Развивая идеи стилевого синтеза, в котором отсутствует противостояние между «своим» и «чужим» [9. С. 137], квартеты Б.И. Тищенко знаменуют собой новый этап в развитии жанра, где во главу угла поставлен принцип темброво-сонорной драматургии. Поэтому квартетное творчество композитора является своеобразной музыкальной хрестоматией, вобравшей художественные принципы предшествующих эпох и продолжающей отвечать творческим исканиям современности.

### Литература

1. Терешина-Ошека М. Стилевая эволюция жанровой формы струнного квартета в творчестве Б. Тищенко // *Музичне мистецтво і культура*. 2016. № 22. С. 425–436.
2. Дехтяренко Е.В. Квартеты Д.Д. Шостаковича. Стил и исполнительские принципы: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 218 с.
3. Рубцова Д.А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. № 1(26). С. 11–14.
4. Овсянкина Г.П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 1(22). С. 12–17.
5. Чекалин А.А. О тембровом своеобразии струнных квартетов Бориса Тищенко // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2024. № 2(55). С. 12–18.
6. Денисов А.В. Тематизм и развитие в фазной форме произведений Б. Тищенко // *Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова*. 2012. № 3(31). С. 13–25.
7. Сыров В.Н. О стиле Б. Тищенко // *Проблемы музыки XX века: сборник статей / гл. ред. В.М. Цендровский*. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 158–178.
8. Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. История мировой культуры. М.: Юнити-Дана, 2012. 976 с.
9. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
10. Бобровский В.П. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // *Музыка и современность*. М.: Музгиз, 1962. С. 149–182.
11. Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 тт. Т. 1. СПб.: Композитор, 2011. 488 с.
12. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 612 с.
13. Осипенко О.А. К уточнению концепции Шестого квартета Д. Шостаковича // *Музыкальная жизнь*. 2011. № 9. С. 29–32.

### **String Quartets by B.I. Tishchenko in the Context of Classical Traditions of the Genre**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2024, 3 (94), 158–168.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-158-168

*Andrey A. Chekalin*, M. Mussorgsky St. Petersburg Music College (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: tshekaline@gmail.com

**Keywords:** B.I. Tishchenko, D.D. Shostakovich, chamber ensemble works, string quartets, classical traditions of the quartet genre.

The genre of string quartet is one of the main genres of classical music, which has undergone a long path of formation. Viennese classics made a significant contribution to the development of this genre and established its general artistic principles. Over time, many

composers turned to the string quartet, bringing innovative ideas of their time and preserving the traditions of their predecessors. The second half of the 20th century was marked by the active development of the quartet genre by the Russian composer Boris Tishchenko. During his life, he wrote six string quartets, the last of which was created in the first decade of the 21st century (2008). Tishchenko is a bold innovator who not only maintains a connection with his predecessors, but also brings new elements to the genre. Like the Viennese classics, Tishchenko's quartet work has absorbed such artistic principles as dynamism of development, depth of content, harmonious form, clarity of melodic lines. From Haydn, the idea of developing the sonata allegro and scherzo penetrates into Tishchenko's quartets, from Mozart the special role of the rational principle and the symphonization of the genre, from Beethoven the special status of the development of the thematics, the role of virtuosity, etc. From the romantic tradition, Tishchenko inherited the ideas of Berlioz's programmatic nature and the role of timbre, from Schubert and Mahler the song lyricism, etc. The quartet work of Boris Tishchenko undoubtedly demonstrates the bright influence of the composers of the 20th century, who had a significant impact on the development of this genre. The New Viennese, including Anton Webern, brought pointillistic tendencies and linearity to Tishchenko's music. From Sergei Prokofiev, he adopted neoclassical ideas, but one cannot fail to mention Dmitry Shostakovich as one of the most significant predecessors of Boris Tishchenko. His quartets show a special type of melodiousness with a predominance of recitative-monologue syntax, strophicity and meditateness. In addition, the significance of the moderate tempo Moderato for the initial parts of the cycle and the appearance of finales of the morendo type become noticeable features of Tishchenko's quartet music. In conclusion, it should be noted that despite the clearly expressed connections with the musical traditions of the past, Tishchenko brings the genre to a new artistic level.

### References

1. Tereshina-Osheka, M. (2016) Stilevaya evolyutsiya zhanrovoy formy strunnogo kvarteta v tvorchestve B. Tishchenko [Style evolution of the generic form of the string quartet in the creativity of B. Tishchenko]. *Muzichne mistetstvo i kul'tura – Music art and culture*. 22. pp. 425–436.
2. Dekhtyarenko, E.V. (2009) *Kvartety D. D. Shostakovicha. Stil' i ispolnitel'skie printsipy* [Quartets by D.D. Shostakovich. Style and performance principles]. Art History Cand. Diss. Magnitogorsk.
3. Rubtsova, D.A. (2017) Strunnyj kvartet kak zhanrovo-stilevoy fenomen [String quartet as the genre-style phenomenon]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1(26). pp. 11–14.
4. Ovsyankina, G.P. (2016) Fenomen pozdnego stilya B. Tishchenko [Phenomenon of the late style by B. Tishchenko]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1(22). pp. 12–17.
5. Chekalin, A.A. (2024) O tembrom svoebrazii strunnykh kvartetov Borisa Tishchenko [On the timbre identity of Boris Tishchenko's string quartets]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 2(55). pp. 112–118.
6. Denisov, A.V. (2012) Tematizm i razvitie v faznoy forme proizvedeniy B. Tishchenko [Thematic contents and development in phase forms of B. Tishchenko's works]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova – Musicus: Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*. 3(31). pp. 13–25.
7. Syrov, V.N. (1977) *O stile B. Tishchenko* [About the style of B. Tishchenko]. In: Tsendrovsky, V.M. (ed.) *Problemy muzyki XX veka: sbornik statey* [Problems of music of the 20th century: collection of articles]. Gorky: Volga-Vyatka Book Publishing House. pp. 158–178.

8. Sadokhin, A.P. & Grushevitskaya, T.G. (2012) *Istoriya mirovoy kul'tury* [History of World Culture]. Moscow: Yuniti-Dana.
9. Katz, B.A. (1986) *O muzyke Borisa Tishchenko: opyt kriticheskogo issledovaniya* [On the music by Boris Tishchenko: A trial of critical research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
10. Bobrovsky, V.P. (1962) Pretvorenie zhanra passakalii v sonatno-simfonicheskikh tsiklakh D. Shostakovicha [The implementation of the genre of passacaglia in the sonata-symphonic cycles of D. Shostakovich]. In: *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Moscow: Muzgiz. pp. 149–182.
11. Ruchevskaya, E.A. (2011) *Raboty raznykh let: v 2 t.* [Works of different years: in 2 vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Kompozitor.
12. Mazel, L.A. (1972) *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of classical harmony]. Moscow: Muzyka.
13. Osipenko, O.A. (2011) K utochneniyu kontseptsii Shestogo kvarteta D. Shostakovicha [Towards a clarification of the concept of D. Shostakovich's Sixth Quartet]. *Muzykal'naya zhizn' – Music life*. 9. pp. 29–32.

