

УДК 781.5

В.А. Кривопалова

**СИНТЕТИЧНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА БОРИСА ТИЩЕНКО
НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА «ЗАВЕЩАНИЯ» ДЛЯ СОПРАНО,
АРФЫ И ОРГАНА НА СТИХИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО**

В статье рассматриваются особенности музыкальной формы в произведении Б. Тищенко «Завещание» для сопрано, арфы и органа на стихи Н. Заболоцкого, рассматривается соотношение слова и музыки, где ведущее значение приобретают метрический и ариозный принципы вокализации, а также проявление жанрового и стилевого синтеза в творчестве Б. Тищенко.

Ключевые слова: варьированная строфа, принципы вокализации, звукоизобразительность, неоромантические тенденции.

Борис Иванович Тищенко (1939–2010) – крупнейший отечественный композитор ленинградско-петербургской школы, творчество которого гармонично синтезировало лучшие традиции русской музыки XIX–XX вв.

В богатом творческом наследии композитора ведущая роль принадлежит симфоническим и музыкально-театральным жанрам. При этом камерно-вокальная и камерно-инструментальная музыка – интересная и важная область творчества.

К жанрам камерно-вокальной музыки Борис Тищенко обращался на протяжении всего творческого пути. В русле «новой фольклорной волны» создан вокальный цикл «Грустные песни» (на стихи разных поэтов на фольклорные тексты) (1962); в 1970-е гг. – «Стужа» на стихи В. Тендрякова и Пять песен на стихи О. Дриза; несколько сочинений написаны композитором в 1980–1990-е гг. В камерно-вокальном творчестве композитор обращается к поэзии выдающихся отечественных поэтов разных времён: А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, М. Лермонтова, Н. Заболоцкого, И. Бродского и др.

В 1986 г. композитором были написаны две композиции: «Брату» по стихотворению М. Лермонтова «Завещание» (1840) и «Завещание» по одноимённому стихотворению Н. Заболоцкого (1947). В основе двух завещаний вечная тема жизни и смерти. Данная работа посвящена анализу «Завещания» на стихи Н. Заболоцкого.

Стихотворение Н. Заболоцкого «Завещание» написано в 1947 г., через год после того как поэт был реабилитирован, пробыв десять лет в сталинских лагерях. Не случайно в «Завещании» Заболоцкий стремится к осмыслению всего жизненного пути, подведению итогов, ощущению глубинных связей с природой и размышлению о вечных проблемах бытия. В это время в СССР и мире были распространены идеи о ноосфере – сфере взаимодействия природы и общества, в пределах которой разумная человеческая деятельность станет главным, определяющим фактором развития. В начале 1932 г. Заболоцкий знакомится с работами Циолковского, близкими его представлению о

мирозданию как единой системе, где живое и неживое находятся в постоянном взаимопревращении. Как отклик на эти идеи появляется элегия «Вчера, о смерти размышля...» (1936), в которой звучит апофеоз разума как высшей ступени эволюции: «И сам я был не детище природы, Но мысль её! Но зыбкий ум её!».

Исследователи творчества Заболоцкого также находят глубокие связи «Завещания» с «Заветом» Гете и его пантеистическими взглядами: «Кто жил, в ничто не обратится», — через смерть завершается круг развития, а вечная обновляемость показана как залог жизни духа.

Стихотворение содержит в себе отзвуки элегической лирики Пушкина, основная черта которой — постижение законов бытия, смысл которых открывается лирическому герою в неизбежности потерь и необратимости перемен. Жизнеутверждающий пафос, наличие высших законов, которые противостоят безысходности смерти, сближают стихотворение Заболоцкого с элегией Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Совмещение двух эмоциональных настроений обуславливает синтетичность жанровой основы стихотворения, в котором сочетаются признаки оды и элегии. Подтверждением этого являются и высокая лексика, и особенности синтаксиса и того и другого стихотворений: у Заболоцкого — «иссякнет жизнь», «милльоны поколений», восклицания («О, я не даром в этом мире жил!»); у Пушкина «дуб уединенный», «век забвенный».

В литературоведении есть традиция рассматривать оду и элегию как лирические жанры, выражающие два основных аспекта человеческого бытия: человек в космосе и человек в социуме. Однако в стихотворениях Пушкина и Заболоцкого социальный аспект практически не представлен: оба поэта осмысливают проблемы жизни и смерти в предельно общем, бытийном масштабе.

Такие особенности содержания, как философские размышления, проявление сложных видов лирической медитации — сочетание радости и грусти, бодрости и отчаяния, являются основными признаками жанра элегии (показательной для романтизма). Хотя считается, что современная элегия утратила свои формальные признаки, однако в произведении Заболоцкого есть черты архаической элегии. Они проявляются в чередовании строк, написанных гекзаметром и пентаметром.

«Завещание» Тищенко на стихи Заболоцкого отличается повышенной эмоциональностью — страстность, порывистость, устремленность передают безостановочный ритм жизни. В связи с этим неслучаен выбор темпа *Allegro molto* (четверть=160–164), который не меняется на протяжении всего произведения, кроме заключительных тактов (*rosso ritenuto*).

Интересен исполнительский состав произведения. Композиция написана для сопрано, арфы и органа. Выбор солирующего высокого женского голоса усиливает эмоциональную напряженность, а его легкость соответствует стремительности движения. Введение органа в камерно-вокальный жанр неожиданно, ведь в традициях этого инструмента — сопровождение богослужебного обряда. Его тяжеловесность, мощный звуковой объем ассоциируются с объективным началом. Вместе с тем обращение к вечной теме, мысли о величии духа соответствуют выразительным возможностям данного инструмента. Арфа — инструмент с нежным, трогательным, чистым, прозрачным тембром,

что нередко ассоциируется с миром небесным, а также подчеркивает личное начало. Находясь в тесном взаимодействии, все три инструмента между тем имеют индивидуальную смысловую нагрузку.

Жанровые истоки композиции разнообразны. Опора на жанровые признаки романса в вокальной партии (особенно во втором элементе темы) указывает на связь с поэтическим первоисточником. Важную смысловую нагрузку в вокальной партии выполняют речитативы. Безостановочная пульсация восьмыми в партии органа рождает ассоциации с жанром токкаты. Стремление к сквозному проведению идеи говорит о влиянии музыкально-театральных жанров, конкретно-оперной сцены.

В произведении используется форма варьированной строфы. По мнению Е. Ручьевской, именно она позволяет сохранить музыкальную обобщенность и целостность, а также отразить развитие сюжетной линии текста. [2. С. 126]. В основе формы варьированной строфы лежит принцип видоизменения куплета, цель которого – сближение последовательного развития психологического содержания текста с последовательным развитием музыки. В данном произведении объединяются обе разновидности варьированной строфы – куплетно-вариационная и куплетно-вариантная. Первый и второй куплеты представляют тип вариаций на неизменную мелодию с фактурным развитием; третий – инструментальную интерлюдия с разработочным развитием; четвёртый – вариант с активным тонально-гармоническим развитием.

Тема написана в тональности соль минор, представляет собой однотональный период единого строения. Тема содержит несколько тематических элементов. Первый основан на постепенном восходящем движении восьмыми, которое завершается мягким опеванием. Цельность музыкальной фразы нарушают паузы, которые вносят волнение, смятение.

Второй тематический элемент (тт. 7–15) резко контрастирует мелодически и ритмически. Он содержит широкие романсовые сексты с мягкими задержаниями. В дальнейшем звучит нисходящая секвенция этого мотива. Музыкальный ритм данного тематического элемента отличается от речевого ритма использованием количественных (количественных) акцентов, что выражается в продлении гласных силлабическими распевами. Такое несовпадение музыкального и речевого ритма Е.А. Ручьевская определяет как «встречный ритм». [2. С. 14].

Третий тематический элемент (тт. 15–24) основан на малосекундовых интонациях типа *lamento*, также проводится секвенционно. В нем опосредованно передана вальсовая интонация: о ней свидетельствует смена двухдольного метра на трехдольный размер, а также эффект «раскачки», который образуется с помощью постепенного расширения диапазона вокальной партии (от секунды к кварте). Чаще всего обращение к вальсу у Бориса Тищенко подчеркивает связь с бытовыми жанрами, но в данном случае вальсовость ещё и выражает эмоциональный подъем.

Четвёртый элемент (тт. 26–28) – речитатив, который звучит без инструментального сопровождения. Мелодически это инверсионный вариант первого элемента темы, который зеркально замыкает куплет.

Композитор стремится к детальному следованию музыки за текстом. Не случайно среди основных принципов вокализации (по Е.А. Ручьевской) ведущая роль принадлежит метрическому и ариозному принципам.

Метрический принцип реализуется в первом и четвёртом тематических элементах. В них за основу принимается стихотворная стопа, совпадают все ударения в тексте и мелодии, используется выровненный ритм. Вместе с тем практически во всех тематических элементах можно говорить о синтезе метрического и ариозного принципов вокализации. Ариозный принцип проявляется в том, что за основу вокализации берётся не слово, а фраза текста (синтагма), которая составляет с музыкальной фразой неделимое единство; большое значение имеют цезуры, разделяющие мелодию не на мотивы, а на фразы; пластичная мелодия содержит секундовые и гаммообразные движения, насыщена тонкими хроматизмами и модуляционным развитием.

Важную выразительную функцию в теме выполняет гармония. Длительный начальный тонический органнй пункт словно сдерживает безудержный поток эмоций. Фрагмент «золотой секвенции» во втором элементе темы подчёркивает связь с бытовой популярной музыкой. Вместе с тем широкое использование средств одноименного (b-moll, G-dur при основной тональности g-moll) и однотерцового (Fis-dur воспринимается не только как вводнотоновая доминанта, но и как однотерцовый мажор с энгармонической заменой) миноро-мажора делают гармонический язык композиции очень современным.

Инструментальная партия в композиции не только сопровождает вокальную, но и создаёт эмоциональный тон, досказывает, иллюстрирует поэтический текст. Так, уже вступление вовлекает в безостановочный ритм жизни, который сохранится на протяжении всей композиции. Несовпадение мотива и такта в гармонических фигурациях органа вступает в противоречие с акцентами и сильными долями в вокальной партии. Продолжая традиции «кучкистов», композитор использует в инструментальной партии приёмы звукоизобразительности. Например: *agreggiato* арфы и яркая мажорная краска (Fis-dur), соответствующие в первом куплете тексту «...наполнят этот мир сверканием чудес...», а в третьем куплете – «...нет ничего прекрасней бытия...» и др.

Каждый последующий куплет соединен с предыдущим вторгающейся каденцией, что создаёт эффект непрерывного сквозного развития. Мелодия второго куплета (тт. 28–59) почти точно повторяет мелодию темы, изменяется лишь вторая фраза, которая начинается на терцию выше, сокращается её «разбег» – вместо диапазона в пределах малой ноты – уменьшенная септима, которая в сочетании с другими уменьшенными интервалами (ум. 4) звучит очень напряженно.

В инструментальной партии во втором куплете появляется выразительный контрапункт у органа, который вырастает из разных мотивов темы – начального и малосекундового. Этот контрапункт противоречит гармонической фигурации аккомпанемента (несовпадение мотива и такта). В сочетании с другими голосами создается ощущение наполненности и подвижности всех слоёв фактуры.

Третий куплет (тт. 59–86) близок теме, имеет такую же структуру (28 тактов), но внутреннее наполнение иное (меняются размеры) – усиливается речевое начало. В вокальной партии меняется лишь заключительный речита-

тив – разделённый паузами, он теряет свою целостность. В инструментальной партии заметно усиление роли арфы. Вместо выдержанных октавных тонов звучат аккорды, напоминающие «гитарный» аккомпанемент, подчеркивающие связь с бытовыми жанрами. В партии органа вновь появляется новый контрапункт, основанный на движении по хроматизмам. Интересно, что выбор такого мелодического движения неслучаен. Он иллюстрирует текст «Над головой твоей, далёкий правнук мой, я в небе пролечу, как медленная птица...».

Инструментальная интерлюдия (тт. 86–119) также строится на музыкальном материале темы (первый и третий тематические элементы). Интерлюдия выполняет функцию тематической разработки, в ней используется активное тональное развитие (b-moll, h-moll, es-moll, c-moll, e-moll, g-moll). Широко использует композитор средства политональности.

Инструментальная интерлюдия – это самый напряженный эпизод сочинения. В тексте Заболоцкого не ощущается драматизма, в музыке Тищенко этот эпизод – драматическая кульминация, которая совпадает с «точкой золотого сечения» в данном произведении. В этом разделе, кроме интенсивного тонально-гармонического развития, композитор активно использует средства сонорики (глиссандо арфы образуют сонорные линии). Структура темы в целом сохраняется и в интерлюдии. Её, как и все предыдущие разделы, завершает речитатив сначала в партии арфы в октавном изложении, затем в партии органа в основной тональности, словно замыкая развитие.

Драматизм интерлюдии оказал влияние на дальнейшее развитие. Заключительный раздел (тт. 119–155) выполняет функцию тональной и тематической репризы. Структурное разрастание связано с большим количеством строк поэтического текста (две строфы – шестистроочная + четырёхстрочная) и заключительной композиционной функцией этого раздела. Изменения в вокальной партии подчеркнуты резким переходом в тональность H-dur, который звучит как смысловая кульминация, соответствующая тексту «О, я недаром в этом мире жил!». Изменения коснулись и заключительного речитатива, который основан на восходящем движении по мелодическому c-moll и остановке на мажорной терции («доделал то, что я не довершил»).

Произведение заканчивается в тональности субдоминанты (c-moll – C-dur), создается тонально разомкнутая композиция, в которой утверждается вечность и ценность жизни, преемственность поколений.

«Завещание» Бориса Тищенко на стихи Заболоцкого – произведение, в котором индивидуальный и самобытный стиль композитора сочетается с опорой на традиции:

– «кучкистов» (проявляются в бережном отношении к тексту, детальном следовании тексту, стремлении к звукоизобразительности);

– Д. Шостаковича (в сквозном проведении идеи, интонационном единстве, симфоничности, которую исследователи творчества определяют как «драматургичность» (в 2006 году Б. Тищенко вручена премия «Эпоха Шостаковича» за продолжение школы Шостаковича);

– С. Прокофьева (в использовании принципа «монтажа» в смене музыкального материала, «покадровом» показе событий);

– музыки эпохи барокко (в обращении к органу, использовании признаков токкаты).

В данной композиции можно также услышать неоромантические тенденции, характерные для музыкального искусства 80–90-х гг. XX в. Они обнаруживаются в тематике, погружении во внутренний мир человека, повышенном психологизме.

В размышлениях о человеческой судьбе, жизненном пути Борис Тищенко не только передаёт настроение «Завещания» Н. Заболоцкого, но и создаёт «самостоятельное движение высочайшей гармонии – музыки» (Арсений Сагальчик) [5].

Литература

1. *Винкевич И.* Борис Иванович Тищенко // Русские композиторы: История отечественной музыки в биографиях её творцов. Челябинск, 2001. С. 464–471.
2. *Ручьевская Е.А.* Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, В.П. Широкова. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
3. *Сыров В.* Борис Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005. С. 139–156.
4. *Холопова В.* Борис Тищенко: Рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. Вып. 1. С. 56–71.
5. *Петербургский театральный журнал* [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/ramyati-borisa-tishchenko> (дата обращения: 8.02.2013).