

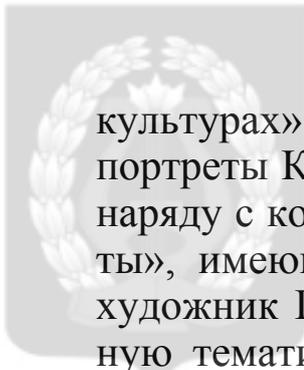
**«Симфонические портреты» Александра Щетинского:
стилевой синтез поставангардного периода**

Статья посвящена проблеме стилевого синтеза в музыкальном искусстве поставангардного периода. На примере произведения «Симфонические портреты» украинского композитора Александра Щетинского анализируется механизм стилевых взаимодействий. Представлены пути поиска универсальной стилевой модели – от индивидуализированной манеры работы с разностилевыми элементами, отличающей творчество И. Стравинского, к стилевому синтезу нового типа, характерному для А. Щетинского. Отмечена поставангардная тенденция равноправного взаимодействия современных техник композиции с традиционными жанрово-стилистическими компонентами.

Введение. Стилевой аспект композиторского творчества особенно остро воспринимается в XXI в., когда понятие стиля становится центральной категорией для определения уровня творческой самобытности художника, его места в традиции, степени новаторства.

Для украинского композитора А. Щетинского в 2000-е гг. актуальным оказывается именно поиск стиля, на основе которого можно будет воплотить соответствующие концептуальные идеи. Освоение присущих определенной эпохе или творчеству другого композитора стилевых знаков, столь популярное в современной профессиональной музыке (идущее еще от неоклассицизма первой половины XX в.), приводит к размыванию противопоставления «свое – чужое». Оперирование этими знаками происходит на уровне техники, т. е. стиль другого композитора или эпохи трактуется не только как обобщающая категория, но и как набор определенных технических элементов (они и будут выступать носителями стиля). Щетинский стремится выбрать те классико-романтические параметры, которые имеют точки соприкосновения с авангардными техниками.

Основная часть. «Симфонические портреты» для симфонического оркестра написаны А. Щетинским в 2013–2014 гг. и представляют собой яркий пример воплощения идеи стилевого синтеза периода поставангарда. Это цикл, состоящий из пяти пьес, каждая из которых представляет своеобразный музыкальный портрет творческой личности, причем все они, как в предисловии к партитуре отмечает автор, – ключевые фигуры «в разных национальных



культурах». Первая, вторая и четвертая пьесы – это музыкальные портреты К. Дебюсси, Б. Сметаны и А. Шёнберга. Любопытно, что наряду с композиторами в ряд «моделей» попадают и «немузыканты», имеющие к музыке опосредованное отношение: испанский художник П. Пикассо, известный своими картинами на музыкальную тематику (третий «портрет»), украинский мыслитель, философ, поэт Г. Сковорода, который не был профессиональным композитором, однако написал ряд кантов и песен (пятая пьеса).

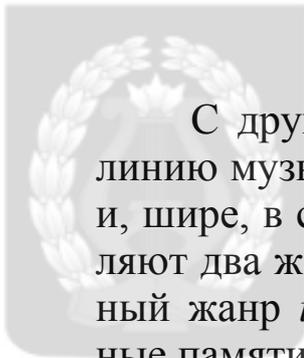
Для автора «Симфонических портретов» фигура Г. Сковороды имеет особое значение (с мировоззренческой, философской, культурологической стороны). С текстами украинского просветителя связаны несколько произведений Щетинского: «Две песни странствующего философа» (2000), вторая интерлюдия из оперы «Слепая ласточка» (2002), хоровая симфония «Узнай себя» (2003), кантата «Видение старца» (2006) для хора с оркестром, «Песнь философа» (2012) для тенора с оркестром, «Дар пренужный» (2011) для меццо-сопрано, органа и колокольчика.

В «Симфонических портретах» нашли воплощение традиции романтической программной музыки. Каждая из пьес цикла имеет характерное «знаково-символическое» двойное название, связанное с избранной личностью. Первое – короткое, жанровое; второе – картинно-описательное, отсылающее к названиям в конце фортепианных прелюдий К. Дебюсси. Портрет выдающегося импрессиониста – «В дымке (...Клод Дебюсси слушает ветер)»; Б. Сметаны – «Полька (...Бедрих Сметана вспоминает своих друзей)»; П. Пикассо – «Кастаньеты (...Пабло Пикассо рисует музыкальные инструменты)»; А. Шёнберга – «Valse macabre (...Арнольд Шёнберг покидает свою страну)»; Г. Сковороды – «Κι εστίν αλήθεια?»¹ (...Григорий Сковорода медитирует)».

Кроме того, Щетинский в предисловии к партитуре дает краткую характеристику-программу каждой пьесы, раскрывающую какую-либо черту творческой личности (важную с точки зрения автора).

Названия с «расшифровкой-уточнением» дают возможность слушателю сосредоточиться на характерной особенности каждого художника, которая закрепилась в культурно-историческом сознании в виде стиливых знаков-метафор творчества избранных личностей.

¹ Греч. «Что есть истина?»



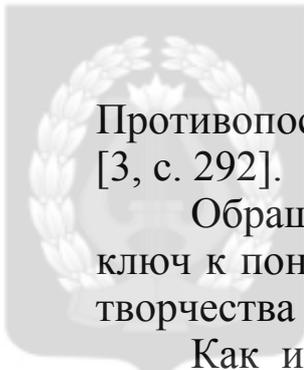
С другой стороны, «Симфонические портреты» продолжают линию музыкальных посвящений в творчестве самого композитора и, шире, в современной музыке. У Щетинского оммажи¹ представляют два жанрово-стилевых направления. Первое – это традиционный жанр *in memoria*; к нему относятся произведения, посвященные памяти выдающихся музыкантов: «Двойное отражение» (памяти Д. Шостаковича, 2006), «Прощание» (памяти В. Бибика, 2006), «Песнь восхождения» (памяти Й. Пурица, 2010). Второе направление – посвящение не в значении эпитафии, а как дань известным композиторам или другим творческим личностям (и даже отдельным произведениям) прошлого, например, «Путешествие Орфея» (2008), «Земля Франца Йозефа»² (2011), «Ave Händel» (2014) и др.

Именно в этих произведениях формируется новая стилевая парадигма, которая основывается на использовании иных стилей, музыкальных идей («чужих идиом», по высказыванию композитора) в собственном творческом контексте. Но этот метод – не простое цитирование, стилизация или игра стилями. Речь идет о новом уровне «техники адаптации» [6, с. 328] чужого звукового материала, его переосмыслении и качественном преобразовании, которое воспринимается и как присвоение, и как унификация (универсализация). Подобный процесс отображает отношение автора к традиции, которая, как известно, предполагает смену композиционных систем. Для современного композитора остается важным вопрос о понимании своего места в непрерывной исторической традиции, тем более что в сегодняшнем музыкальном искусстве можно видеть не только продолжение новаторских поисков и экспериментов, но и тенденцию к использованию всего культурного поля. Нельзя не согласиться с мыслью Н. Герасимовой-Персидской о том, что «теперь новое открывается на ином уровне – концептуальном, а вся музыка прошлого – это бездонный источник, из которого можно черпать – как это свойственно вербальному языку – соответственно замыслу» [1, с. 271].

Это высказывание перекликается со следующей мыслью И. Стравинского: «Новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей дает старейшее и испытаннейшее.

¹ Оммаж (фр. *hommage*) в искусстве – работа-подражание (и жест уважения) другому художнику, музыканту и т. п.

² Название сочинения связано с полным именем композитора Франца Йозефа Гайдна.



Противопоставление нового старому есть приведение к нелепости» [3, с. 292].

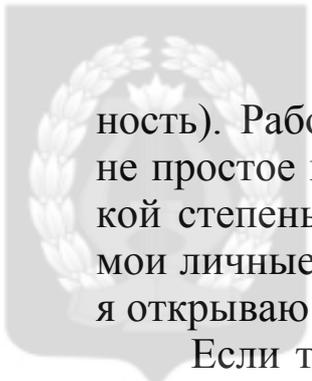
Обращение к творческому методу Стравинского может дать ключ к пониманию многих современных процессов, в том числе и творчества Щетинского.

Как известно, Стравинский одним из первых начал «магистральное» освоение многих европейских эпохально-стилистических комплексов прошлых столетий, задействовав в своем творчестве архаичный фольклор и композиционные техники XX в.¹ Именно ему принадлежит первенство в актуализации и осмыслении понятия универсальности музыкальной культуры с ее неразрывным единством прошлого и современного. О себе художник говорил, что он «академист не больше, чем модернист, и модернист не больше, чем консерватор» [4, с. 211]. Т. е. это осознанное определение своеобразного стилистического космополитизма композитора.

Тем не менее исполнители и исследователи творчества Стравинского отмечают его яркую индивидуальность, собственную неповторимую манеру, способность объединить разностилевые и даже эклектические элементы. С. Савенко один из таких обобщающих принципов определяет как «вариацию на стиль». На нем базируется творческий универсализм Стравинского. А. Шнитке, исследуя парадоксальность его музыкальной логики, приходит к выводу о том, что стиль композитора формируется как бы в обратном порядке – «от всеобщего к индивидуальному». Благодаря увеличению степени «стилистического взаимопроникновения», а также в результате использования общестилистических элементов определенного исторического периода возникает нераздельность синтеза различных стилистических элементов: своеобразная «одновременность всех времен» музыкальной истории [см. об этом: 5].

С технической стороны такой синтез осуществляется как бы через усложнение (и обновление) старых традиционных способов (например, полифункциональность в наложении аккордов терцового строения) и упрощение новых (например, тональная серий-

¹ Конечно, идея переосмысления прошлого была основой европейского неоклассицизма первой половины XX в. В этом направлении работали Ф. Бузони, П. Хиндемит, С. Прокофьев, Д. Шостакович и многие др., но широта охвата жанрово-стилистического пространства прошлого и современности, универсализм работы со стилистическими моделями характерны только для И. Стравинского.



ность). Работа Стравинского с разностилевыми элементами – это не простое их переосмысление, а присвоение, претворение с высокой степенью индивидуализации: «Мои музыкальные стили – это мои личные взаимоотношения с моим материалом. <...> Через него я открываю свои законы», – подчеркивает композитор [2, с. 294].

Если творчество Стравинского – это условно первый этап на пути стилевых пересечений, то на втором этапе возникает идея объединения разных культур (Л. Берио, А. Пуссер, А. Шнитке, Х. Лахенманн и др.). В этом отношении закономерным воспринимается возникновение в 1970-х гг. актуального понятия «полистилистика» (термин А. Шнитке). На наш взгляд, следующим этапом сложного процесса кристаллизации новой универсальной модели музыкального пространства в современном искусстве становится стилистический синтез, черты которого мы находим в творчестве Щетинского.

В «Симфонических портретах» представлены стилевые знаки, характерные для каждой из трех избранных автором моделей-композиторов: это определенный музыкальный параметр, средство выразительности или жанр. Так, для портрета Дебюсси (скорее для создания звуковой атмосферы утонченного импрессиониста) Щетинский использует тембр и сонористические наслоения, которые воспринимаются как логическое продолжение колористической гармонии и «воздушных» звучаний музыки Дебюсси. Портрет Сметаны представлен жанром польки с ее характерным ритмом, а основателя нововенской школы Шёнберга – венским вальсом, но не светским (бальным или романтическим), а зловещим танцем смерти.

С каждым стилистическим компонентом происходит вневременная трансформация, которая не просто размывает границы эпох, а создает ощущение сосуществования музыкального искусства прошлого и современности, нераздельности культурной традиции.

Жанр портрета обуславливает определенную диалогичность музыкальных средств, конкретизирует их соответственно избранным фигурам. Звучание трех пьес цикла («В дымке», «Полька», «Valse macabre») – не стилизация в обычном понимании (подобно хрестоматийному примеру пьесы «Шопен» из «Карнавала» Р. Шумана), а скорее «стереофоническое» отражение индивидуальной композиторской стилистики в начале XXI в. (своеобразный эксперимент – как бы могла звучать музыка Дебюсси, Сметаны, Шёнберга, если бы эти музыканты жили и творили в наше время).



Сравним со Стравинским: вершина его стилевых игр – разноуровневое «взаимопроникновение» (по А. Шнитке) одновременных элементов и управление ими с позиций ярко индивидуальной манеры, которую формирует «парадоксальность логики» композитора. У Щетинского стилизация как неотъемлемый атрибут неоклассицизма прошлого века уступает место стилевому синтезу нового типа, где отдельные техники композиции XX в. равноправно взаимодействуют с избранными стилевыми параметрами творчества других композиторов. Роль автора в этом сложном процессе – ощутить неуловимое единство (границ преемственности) старых и новых элементов, не нарушить тонкую грань между естественностью и искусственностью, не впасть в эклектическую мешанину.

Какими же способами достигается новый стилевой синтез?

В портрете Дебюсси, «который слушает ветер», импрессионистический темброво-сонористический колорит создается комплексом фактурного наложения восходящих пассажей у деревянных духовых и струнных на фоне долгих созвучий меди, а также тембрами арфы, колокольчиков и специфическим звучанием засурдиненных труб, тромбонов и тубы. Сольные мелодические обороты («островки мелодии») у гобоя, английского рожка, скрипки, трубы, колокольчиков представляют собой неполные серии квазидодекафонии с основным тритоновым мотивом. И даже атональность органично вписывается в импрессионистическое звучание, ее более мягкий вариант воспринимается как логическое продолжение расширенной тональности Дебюсси.

«Полька» (пьеса № 2), посвященная Сметане, построена, по словам автора, на квазицитатах и характерных мелодических и гармонических идиомах музыки чешского композитора. В произведении Щетинского легко узнаются абрисы известнейшей польки из оперы «Проданная невеста». «Имитируются» даже ее форма, последовательность тем с характерным для этого жанра ритмом, ладогармонические квазиавтентические обороты. Но «чистота» тональностей условна, они вбирают в себя любые хроматические звуки. Смена тональностей мгновенна, принцип работы с ними подобен 12-звуковой равноправности, хотя предпочтение отдано C-dur (дань Сметане). Тема средней части (вторая тема польки) и начало динамизированной репризы звучат в C-dur, но неожиданно в конце произведения в тональный мир попадает настоящая атональность – 12-звуковой кластер, который кардинально меняет оттенок радостной тональной безмятежности.



Третья пьеса симфонического цикла – портрет Пикассо. Как отмечает композитор в предисловии к партитуре, это произведение является «музыкальным отражением визуальных образов и фантазий великого испанца». Действительно, звуковые образы «Кастаньет» приближаются к характеру абстрактной живописи Пикассо. Этот эффект достигается с помощью атонально-сонористических комплексов, тембров ударных инструментов (кастаньет, ксилофона, гуиро, бонгов, литавр, малого барабана, коробочки, тарелки, треугольника). Созвучия и фигурации подчинены свободной 12-тоновости; сольные мелодические линии строятся как неполная серия с характерными ходами на восходящую терцию и нисходящий тритон.

Интересно, что произведение, посвященное Шёнбергу («Valse macabre» – четвертая пьеса), звучит наиболее традиционно в тональном отношении на фоне других пьес цикла. Здесь определенная гармоническая последовательность и тема-мелодия в паре проходят несколько «кругов». На этой пьесе остановимся более подробно, поскольку она занимает центральное место в смысловой структуре цикла.

Обращает на себя внимание насыщенное звучание медных духовых инструментов (возникает своеобразная отсылка к австро-немецкой музыке, в частности к Вагнеру с его выразительной медью, к австрийским поздним романтикам). Вальс построен на многослойных аллюзиях, связанных и с Веной, и с классическими формами, и с тонико-доминантовым ядром гармонии, и с традиционным понятием тематизма, и с расширенной тональностью (из которой возникнет атональность и принципы додекафонии Шёнберга).

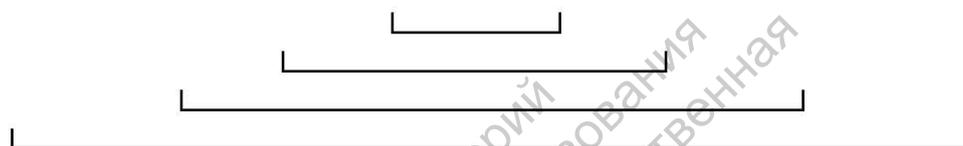
На первый план в «Вальсе» выходят композиционно-драматургический и ладогармонический параметры. Произведение построено как двойные вариации; с другой стороны, сквозное развитие, мотивная работа, разработочность, определенные тематические и тонально-высотные соотношения свидетельствуют о воплощении принципов сонатности; симметричность в структуре целого указывает на черты концентричности (см. схему на с. 137).

Первая тема (А) представляет аккордовую последовательность, построенную на тонико-доминантовом соотношении (в первом проведении – трезвучия $g-D$, $f-C$ и т. д.); ее продолжением служит нисходящий хроматический ход по звукам первого оборота. Всего звуков 12, из них 10 не повторяются, один повторен дважды.

Это – аналог серии, но в тональной «среде». Мелодия движется от I к V ступени по хроматизмам (риторическая фигура *anabasis*), но подход к V ступени происходит через нисходящий тритоновый мотив (*es–a*) и полутоновые обыгрывания звука *d*.

Схема

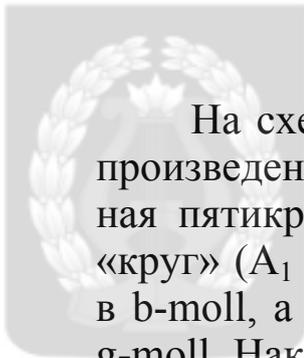
Экспозиция		Разработка					Реприза		Кода
A Аккордовая тема	B Тема вальса	A₁	B₁	A₂	B₂	A₃	B₃	A₄	
g-D f-C Es-(g) b-F (13 т.) + хромат. мотив (11 т.)	<i>g-F</i> (14) <i>c-b</i> (7+9)	b-F as-Es Ges- Des	<i>fis-e</i> (7+5)	a-E e-Fis a-E d-f c-h	<i>c-b</i> (14)	b-F As-Es Ges-(b)	<i>g</i> (7+4)	cis-Gis h-Fis A-(cis) e-H	



С него же и начинается тема вальса (B), интонационную основу которой составляют хроматические ходы и квартовые мотивы. Ее строение напоминает период из двух предложений по 7 тактов (5+2)+(5+2). В тональном отношении они звучат как сопоставление *g-moll* и *f-moll*. Второе проведение темы вальса повторяет структуру лишь первого предложения; второе предложение расширено до девяти тактов; тональности сохраняют квартовое соотношение подобно первому периоду (*c-moll* – *b-moll*).

Если представить форму произведения как сонатную, то эти темы (аккордовая и вальсовая) будут соотноситься как главная и побочная партии; в середине (условно – разработке) происходит их активное мотивно-тематическое, тональное, тембровое развитие. Так, в проведении аккордовой темы (A₃) перед репризой появляются новые мотивы у трубы (ц. 9, т. 129-133), которые возникают в результате разработки обеих тем и их взаимодействия, характерного для сонатного развития.

Возвращение темы вальса (П. П.) в основную тональность экспозиции *g-moll* (см. схему) знаменует начало зеркальной репризы (B₃). Аккордовая тема (Г. П.) продолжает свое развитие, проходя круг диэзных тональностей (которые до этого появлялись в разработке), что свидетельствует о чертах динамической репризы.



На схеме наглядно видна концентричность тонального плана произведения. Центром выступает аккордовая тема (A_2), проведенная пятикратно и охватывающая пять пар тональностей. Второй «круг» (A_1 и A_3) начинается новым проведением аккордовой темы в *b-moll*, а в третьем «круге» (тема вальса / B и B_3 /) возвращается *g-moll*. Наконец, в четвертом «круге» проведения аккордовой темы (A и A_4) находятся в тритоновом соотношении:

g-D – cis-Gis; f-C – h-Fis; Es-D₂ → g – A- D₂ → cis; b-F – e-H

Между проведениями тем вальса (B B_1 B_2) возникают тритоновые соотношения: *c-b – fis-e – c-b*.

В «Valse macabre» использованы все 12 тонов, которые поддерживаются классическими созвучиями; т. е. идея звуковой равноправности Шёнберга воплощена через равноправность аккордов в расширенной 12-тоновой тональности.

Кода («возвращение в современность») создает резкий контраст к предыдущему звучанию: динамический (*ff – pp*) и тембровый (*tutti* – струнные и деревянные).

Пятая пьеса, «Что есть истина?», посвященная Г. Сковороде, построена на двух темах-мелодиях, авторство которых приписывают украинскому философу. Первая – лирико-созерцательная, аккордовая (заставляет вспомнить хоровые концерты, канты); вторая – танцевальная, с характерной для украинских народных песен этого жанра мелодикой моторного типа, с опорой на аккордовость и четкий ритм. Ладовая основа лирической темы минорная, танцевальной – мажорная. Каждая из этих тем развивается вариационно, и в то же время они переплетаются между собой. Такое взаимодействие характерно для симфонического развития, которое достигает кульминации в последнем разделе произведения.

Всего таких разделов три, последний завершается кодой. Первый построен на аккордово-хоральной теме, которая проходит у деревянных духовых и струнных. Она основывается на вариантно-вариационном развитии с подголосочными элементами. Во втором разделе танцевальная тема появляется сначала эпизодически (у скрипки соло и деревянных духовых и струнных) на фоне аккордовой темы, чередуясь с ней, а затем звучит у всего оркестра на фортиссимо, в варьированном виде. Третий раздел начинается с проведения танцевальной темы в миноре в ритмическом увеличении. Далее следуют сквозное мотивно-тематическое развитие обеих тем и кульминационный подъем. Величие и торжественность



аккордово-хоральной темы подчеркиваются тембрами медных духовых инструментов. Именно такое звучание вызывает аллюзию на оркестровый стиль украинских композиторов-классиков Б. Лятошинского и Л. Ревуцкого. Хорал у медных духовых и струнных внезапно заканчивается на динамическом и гармоническом подъеме: Fis_7 , не разрешаясь, зависая, переходит в тихую коду-обрамление.

Заключение. «Симфонические портреты» – яркий пример существования различных «времен» музыкальной истории. Композитор «написал портреты» без эклектической смеси, учитывая законы стилевого синтеза (возможно, синкретизма всех музыкальных техник, начиная от строгой полифонии). Симфонический цикл А. Щетинского перекликается с «Двумя диалогами с послесловием» (для фортепиано и струнного оркестра) В. Сильвестрова (2002).

Список использованных источников

1. Герасимова-Персидская, Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская; ред. И. Тукова. – Киев: Дух і літера, 2012. – 408 с.

2. Из «Диалогов» Игоря Стравинского – Роберта Крафта // Музыка и современность: сб. ст. – М.: Гос. муз. изд-во, 1967. – Вып. 5 / сост. Т. Лебедева. – С. 262-319.

3. Стравинский, И. Диалоги / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.

4. Стравинский, И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М.: Центр гуманит. инициатив, 2012. – 368 с.

5. Шнитке, А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского / А. Шнитке // И. Стравинский: статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 383-433.

6. Шнитке, А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // В. Холопова, Е. Чигарёва. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.

Summary

The article deals with the problem of stylistic synthesis in the musical art of the post-avant-garde period. On an example of the work “Symphonic portraits” by the Ukrainian composer Alexander Shchetinsky the work analyzes the mechanism of style interactions; presents ways of searching for a universal style model – from the individualized manner of working with multi-style elements, which distinguishes the work of I. Stravinsky – to the stylistic synthesis of a new type, characteristic of A. Shchetinsky. The post-avant-garde tendency of equal interaction of modern techniques of composition with traditional genre-stylistic components is also noted.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.