

Г. Овсянкина

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ
БОРИСА ТИЩЕНКО**

Исследовательский очерк



Москва 2001

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Г. Овсянкина

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ
БОРИСА ТИЩЕНКО**

Исследовательский очерк

Москва 2001

Овсянкина Г. П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. Исследовательский очерк. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001 — 154 с., ил., нот. ил.

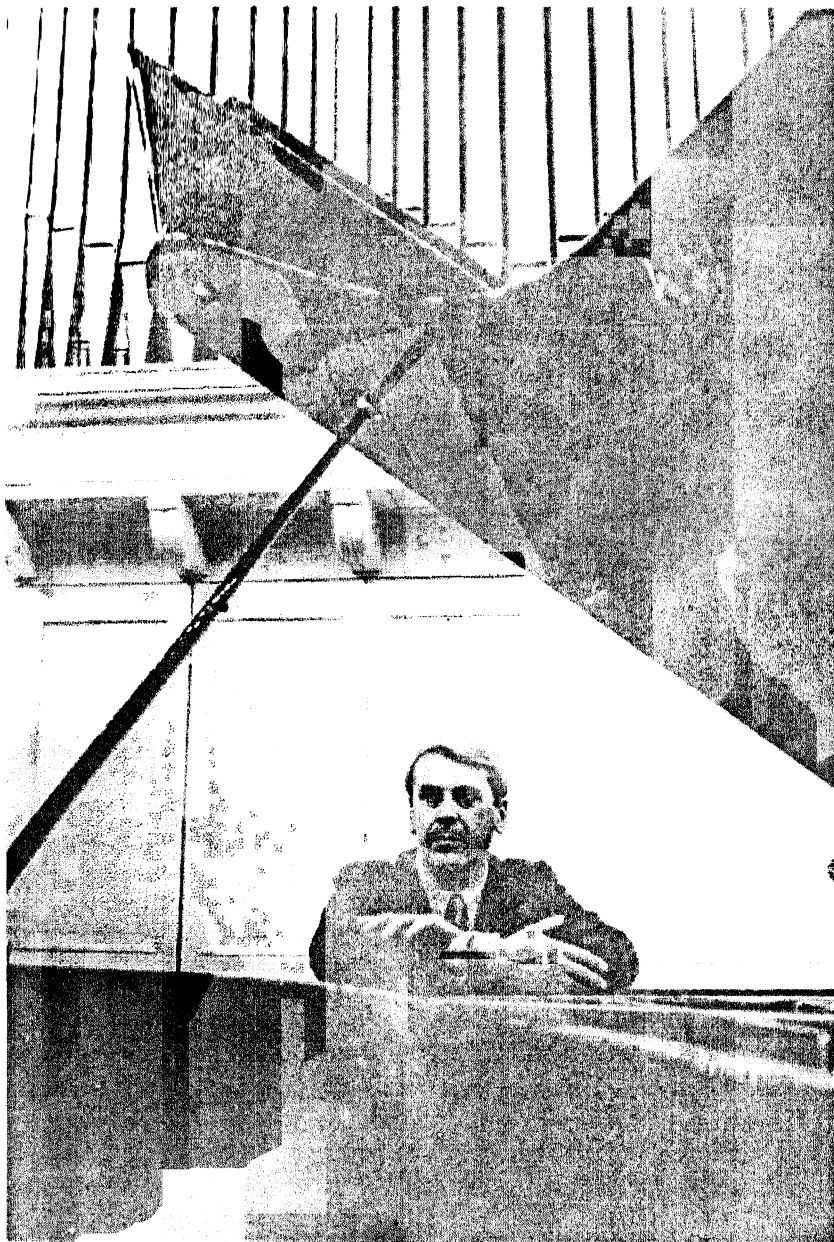
Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор Е. В. Вязкова, доктор искусствоведения, профессор М. Ш. Бонфельд

Творчество Б. И. Тищенко — крупнейший вклад в современную отечественную культуру. Пристального внимания заслуживают произведения композитора во всех жанровых аспектах. Данное исследование является первым аналитическим обобщением фортепианных сонат Б. И. Тищенко. Автор останавливается на истории создания, концепции, образно-стилевых особенностях каждой из десяти сонат. Они рассматриваются в контексте эволюции творчества композитора и как самобытное претворение традиций школы Д. Д. Шостаковича. Исследовательский очерк адресован музыковедам, пианистам-исполнителям, педагогам, композиторам, а также студентам теоретических, композиторских и фортепианных факультетов музыкальных вузов.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Российской академии музыки им. Гнесиных

*Памяти моего дорогого учителя
Василия Васильевича Павлова*

ВВЕДЕНИЕ



Десять сонат для фортепиано Б. И. Тищенко, которые по масштабу и образному богатству не уступают его симфоническим сочинениям, являются основой фортепианного творчества композитора¹. «Я считаю рояль неким аналогом или даже проекцией оркестра. И я пишу для рояля с таким же тщанием в области голосоведения, тематизма, как и для оркестра: он для меня тот идеал, к которому я стремлюсь, не пытаюсь, конечно, подражать оркестру»². Из этого высказывания композитора очевидно, что фортепианная соната отражает все особенности его стиля.

Сонаты Тищенко демонстрируют исключительную фантазию автора в области композиционно-драматургических решений. В зависимости от концепции в каждом цикле есть своя неповторимая формообразующая идея. И применительно к сонатам как нельзя более подходит вывод М. И. Нестьевой: «Композиционное мышление, пожалуй, самое оригинальное в музыке Тищенко. Действительно, для каждой симфонии, концерта, сонаты, для каждого вокального цикла он всегда находит свое неповторимое течение драматургии...» (20, с. 306). Многие части сонат обладают своим завершенным миром и имеют самостоятельное художественное значение (что подтверждается и исполнительской практикой).

Произведения Тищенко привлекли внимание музыкальной критики и науки с первых опусов. Среди видных отечественных и зарубежных музыковедов, которые обращались к творчеству Б. И. Тищенко, назовем, прежде всего, М. Г. Бялика, уже в 60-е годы активно изучавшего произведения композитора, М. И. Нестьеву, М. Е. Тараканова, В. Н. Холопову, С. И. Савенко, В. Н. Сырова, Б. А. Каца, Х. Герлах; из представителей более молодого поколения — Н. Рыжкову, О. Манаеву, Т. Овсянникову, С. Петрикова, Т. Егорову. Творчество Тищенко анализируется в известных обобщающих трудах по отечественной и мировой музыке: Г. В. Григорьевой, Л. Е. Гаккеля, В. В. Задерацкого, И. И. Земцовского, Л. Н. Раабена, А. С. Соколова, У. Дибелиуса, Б. Шварца и т. д. (см. список литературы).

В поле зрения музыковедческой мысли оказались, прежде всего, симфонический, балетный жанры, а также общие проблемы самобытного стиля композитора: генезиса, формообразования, тематизма, полифонического мышления. Фортепианная соната также привлекла

¹ Помимо сонат перу Тищенко принадлежит еще ряд фортепианных произведений: «Эгосюита», циклы «Портреты» для фортепианного дуэта, «Причуды», а также отдельные пьесы.

² Из беседы Тищенко с автором исследования. В дальнейшем сносками не оговаривается.

внимание и критики и научной мысли, начиная с первых триумфальных выступлений Б. И. Тищенко в начале 60-х годов с исполнением своей Второй сонаты. Отметим аннотации к премьерам, в частности, Сонаты № 3 (Л. Е. Гаккель), Сонаты № 5 (М. Г. Бялик); исследования различных стилевых аспектов Сонат № 2, 3, 4, 5. (см. работы М. И. Нестьевой, В. Н. Холоповой, М. Г. Бялика, Б. А. Каца, И. К. Кузнецова); а также методические рекомендации, составленные преподавателями консерваторий. Тем не менее, характеристика фортепианного творчества на сегодняшний день уступает анализу симфонических произведений. Почти нет публикаций по Сонатам № 1, 6, 7, 9, 10, за исключением небольших очерков: например, автора данной книги, а также Т. П. Самсоновой.

Цель настоящего исследования — дать, по возможности, обобщающую характеристику всех десяти сонат композитора, выявить эволюцию сонатного стиля в контексте с другими жанрами. Сонаты Б. И. Тищенко рассматриваются как самобытное переосмысление традиций школы Д. Д. Шостаковича в фортепианной музыке. Именно в подобном ракурсе наиболее явственно прослеживается и новизна стиля и преемственность с отечественной фортепианной культурой. В этой связи останемся подробнее на категории *школы Д. Д. Шостаковича в фортепианной музыке* как направления в отечественном фортепианном искусстве.

Фортепианная музыка Шостаковича энциклопедически вобрала в себя черты многих пианистических стилей XIX–XX веков и творчески их аккумулировала. Одновременно она дала толчок к рождению новых фортепианных течений, оказав влияние как на современников, так и на композиторов последующих поколений. Традиции Шостаковича в фортепианной музыке многоплановы и широкоохватны, они несут в себе созидательный импульс для самых различных творческих индивидуальностей. Здесь возможны параллели с грандиозным вариационным циклом, в котором разнообразные, неповторимые в своем роде вариации имеют единый генетический корень — тему. Чтобы оценить, сколь разнообразен стилистический спектр школы Шостаковича в фортепианной музыке, какие самобытные, разномасштабные дарования она объединяет, достаточно назвать таких ее ярких представителей как, например, Г. В. Свиридов и К. А. Караев, Б. А. Чайковский и Ю. А. Левитин, О. А. Евлахов и Г. Г. Окунев. (Не следует смешивать понятия «композиторская школа Шостаковича»³ и школа Шостаковича — как направление.)

³ Термин «школа Шостаковича» в таком контексте употреблялся еще в 80-е годы: в монографиях С. М. Хентовой «Шостакович. Жизнь и творчество» и Г. В. Григорьевой «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века» (см. 45, 9). Ранее, в 1978 году, в докладе Л. Г. Бергер «Шостакович и его школа в контексте музыкальной культуры», прочитанном на симпозиуме «Вклад славянских народов в музыкальную культуру Европы» в Брно, данный термин трактовался как направление — развитие традиций Шостаковича в целом, независимо от жанра (см. 2).

Школа Шостаковича в фортепианной музыке включает определенные образные и жанровые приоритеты, стилистические ориентиры, особенности развития тематизма и т. д. Стиль каждого из композиторов школы, сохраняя традиции, представляет собой целостную неповторимую систему, не имеющую ничего общего с эпигонством и эклектикой. Традиции школы могут рассматриваться двояко: 1) идущие от творчества Шостаковича в целом, 2) проистекающие из его фортепианной музыки. Они включают как **композиторский**, так и **исполнительский** аспекты. **Композиторский аспект** имеет художественно-эстетический и стилевой ракурсы.

Для художественно-эстетического ракурса характерны:

- синтез элитарности и демократичности в художественном мышлении;
- высокая информативность музыкального языка, по словам Е. А. Ручьевской — «информационная насыщенность текста»;
- интеллектуальный психологизм, приоритет лирико-трагедийной, рефлексивной образности;
- новизна и актуальность замысла, его высокий нравственный пафос;
- строгость в выражении эмоционального начала, сдержанный лиризм, отсутствие аффектации;
- опора на определенные традиции отечественной и зарубежной классики: М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, И. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, а также композиторов XX века — Э. Кшенека, П. Хиндемита;
- преобладание принципа диалогичности, яркое выражение эстетики концертирования в фортепианных ансамблях;
- использование бытовых жанров и широкого спектра интонационных влияний, в близком к первоисточнику звукообразе для психологически-конкретных характеристик.

В стилевом ракурсе школы следует отметить следующее:

- традиционная трактовка выразительных возможностей рояля на основе обновления образов и ладоинтонационной структуры;
- мелодически-образный тематизм широкого дыхания, асимметричной структуры, насыщенный речевой семантикой;
- тональное мышление с разнообразием ладовых (прежде всего минорных) наклонений, не исключающее других техник композиторского письма;
- приоритет горизонтальных процессов над вертикальными, господство монологичности в становлении идеи, протяженное горизонтальное развертывание на основе мотивного прорастания и подобных ему других самобытных принципов;
- разнообразие полифонического мышления — как родовая черта стиля, способ существования музыкальной мысли;

- лаконизм и графичность письма;
- повышенный удельный вес нерегулярной ритмики и метроритмической асимметрии в развертывании музыкальной ткани;
- характерные формообразующие черты (например, соната, подробно см. 34);
- ведущая роль процессуальности в выявлении драматургической конфликтности, в направленности драматургического развития к кульминационной зоне в репризе;
- разнообразие полифонических форм и жанров, обновление их конструкций;
- широкое введение полистилистических методов.

Исполнительский аспект предполагает:

- синтез традиционных приемов фортепианной техники: «статической», «экстатической», «техники плечевого пояса» (термины К. Мартинсена), при приоритете «статических» принципов;
- примат благородства и богатства звуковых красок над виртуозностью;
- цепкость туше, разнообразие педализации;
- ясность всех фактурных пластов и линий;
- отсутствие ударного туше⁴.

Пианизм школы можно охарактеризовать как лирико-интеллектуальный, характеристический. Традиции лирико-интеллектуального пианизма (термин Д. А. Рабиновича) исходят от исполнительского искусства С. И. Танеева, Н. К. Метнера, Л. В. Николаева, от той линии, которая идет, по мнению Л. А. Баренбойма, от Н. Г. Рубинштейна.

Фортепианное творчество Б. И. Тищенко обогащается традициями и других направлений. Следует отметить влияние стиля С. С. Прокофьева: его яркую виртуозность, динамичность, волевой напор. Возможно, что в синтезе прокофьевской виртуозности и шостаковичевской рефлексивности, кроется исключительная сложность сонат Тищенко для исполнения (как в плане освоения фактуры, так и психологического осмысления). По мнению композитора, это связано с обновлением содержания: «Когда я пишу музыку для фортепиано, то я пытаюсь на рояле выразить те мысли, которых, по-моему, до меня в фортепианной музыке не было или они не так явственно формулировались. И трудность заключается не в технике, не в том, что я ищу какие-то новые звуковые приемы, а в самих этих мыслях. И я тщу себя надеждой (если не будет нескромным так сказать), что как в свое время *Hammerklavier* Бетховена или си-минорная Соната Листа были неисполнимыми, а сейчас их играют учащиеся музыкальных училищ, так вот и мои Сонаты когда-нибудь будут играть. Сегодня мои Сона-

ты могут играть очень немногие пианисты, а хорошо — лишь единицы. Но это происходит потому, что мои мысли несколько более сложны для рояля, чем это полагалось до сих пор» (25, с. 140)⁵.

Новаторство пианизма, формы и т. д. во многом обусловлено колоссальным исполнительским опытом Б. И. Тищенко (он постоянно выступает со своими произведениями, играя в последние годы Сонаты № 5 и 7, с сочинениями Г. И. Устовольской, камерными ансамблями Д. Д. Шостаковича, И. С. Баха, Ф. Шуберта, Р. Шумана). Не случайно, в его творческом багаже только для фортепиано столь много сольных произведений. «Мой исполнительский опыт помогает мне. Знание рояля немножечко «подхлестывает» меня: найти еще что-нибудь неизведанное, как бы вот «вывернуть» руки, чтобы получилось еще что-то новое. Например, в Пятой сонате, во второй части — этот принцип ритмической интерференции: когда одна строка отстает от другой на одну четверть за 50 четвертей в другом голосе или, например, многоголосие оркестровое, которое, конечно, чисто на рояле никогда не сыграть (для этого надо пользоваться или третьей педалью или вообще какими-то «фокусническими» способами звукоизвлечения). Вот эти вещи я делаю, хотя ни один грамотный композитор ничего подобного себе не позволит. Но я еще раз хочу вспомнить слова Нейгауза о максималистском отношении к роялю: «Только стремись к невозможному, можно достичь возможного». Главное для меня — идея, а о «мучениях» исполнителей я не думаю. Потом я сам сижу и подбираю для себя аппликатуру. Иногда это бывает очень трудно» (25, с. 140).

Фортепианные сонаты Тищенко выходят за пределы поэтики своего жанра. Их нельзя рассматривать вне контекста вокального и симфонического творчества композитора. Фортепиано вводится им во многие симфонические произведения, причем как инструмент, вступающий в равноправный диалог с оркестром.

Рояль — для композитора не только проекция симфонического оркестра, но и некий аналог человеческого голоса, ибо музыка Б. И. Тищенко, как метко подмечено Б. А. Кацом, — это «контрапункт к слову» (14). Слово реально присутствует в симфонии, оно подразумевается и в сонатах потому, что «Инструментальная музыка Тищенко настолько полна высказываний, диалогов и полилогов ..., что кажется, будто в ней постоянно бьется рвущееся наружу слово (14, с. 94).

Чтобы понять образную суть сонат, важно учитывать и посвящения. Для Тищенко — это не только дань уважения личности. Тот, кому посвящено произведение, всегда в какой-то степени присутствует в об-

⁴ Подробнее о школе Шостаковича см. в работах автора исследования (22, 26).

⁵ В мае 1999 г. в Петербургском Доме композиторов состоялся цикл концертов, на котором студентами Петербургской консерватории С. Нестеровой, Н. Сияковой, А. Захаровой, И. Волковой, М. Петренко и автором были исполнены все его десять сонат.

разах сочинения. Это подтверждают и фортепианные сонаты. Например, в финале Пятой сонаты, обращенной к безвременно ушедшей матери З. А. Тищенко, слышен диалог с потусторонним миром; в финале Восьмой, посвященной Г. И. Банщикovu, как бы дан обобщенный портрет Банщикова, музыкального пародиста, автора замечательных афоризмов и комических опер. Седьмая соната в начале не имела посвящения. Позднее Тищенко, находясь в Омске, где ему предстояло играть это произведение, узнал о смерти врача-психиатра А. В. Губарева, который сделал много доброго для него. В трагических интонациях Сонаты композитор слышал связь с тем, что произошло, и тогда посвятил ее Губареву.

О том, насколько Тищенко заботится о рельефности тематизма сонат, свидетельствует тот факт, что узловые темы часто записываются им отдельно в эскизную тетрадь (что характерно не для каждого его сочинения). Причем запись иной раз делается как бы «впрок», то есть до создания сонаты (об этом можно судить исходя из дат написания других произведений, темы которых записаны на этих же страницах)⁶. Поэтому в нашей работе значительное место уделено исследованию автографов. Цель текстологического анализа — выявить специфику становления той или иной сонаты.

Мы выражаем глубокую признательность Тищенко за предоставление автографов, за неоднократные беседы и консультации по вопросам своего творчества. Это позволило насытить анализ чертами композиторской рефлексии — самонаблюдения и самооценки художника, а главное, донести до читателя его «живое слово».

Автор исследования также очень благодарен докторам искусствоведения, профессорам Е. В. Вязковой, М. Ш. Бонфельду и Л. П. Казанцевой за ценные критические замечания.

⁶ Начиная с 1963 года — с работы над балетом «Двенадцать», Тищенко пользуется эскизными тетрадями, в которые записывает все стоящие для него мысли. Как правило, эскизную тетрадь он всегда держит при себе. Подробнее об этом см. в статье автора исследования — 24.

Глава I ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ СОНАТЫ

История создания Сонаты № 1, посвященной Д. Д. Шостаковичу (a-moll, op. 3/121, 1957-1995), вряд ли имеет аналог. Композитор задумал ее еще в ранней юности, однако закончил только в октябре 1995 года, когда был уже автором девяти сонат⁷. От первоначального замысла использовался лишь вариант первой части и основной тематический материал второй и третьей частей. Однако в контексте эволюции сонатного стиля о Первой сонате нельзя говорить как о самой ранней. Она, несомненно, несет отпечаток раннего периода творчества, но, в целом, это произведение зрелого мастера.

Поскольку процесс создания Первой сонаты рассредоточен во времени, чтобы выяснить его динамику и как формировался материал, обратимся к черновому автографу 1957 года и сравним его с окончательным видом (далее — о. в.) 1995 года⁸.

Черновой автограф 1957 года включает полную запись только первой части, но, по словам композитора, уже тогда были задуманы последующие две части (благодаря исключительной памяти, Тищенко помнил их в течение почти сорока лет). В конце стоит помета: 1-23 августа 1957 года. Автограф представляет собой 15 страниц рукописи по 12 строк на странице, исписанных только рукой автора, карандашом. Изредка встречаются поправки черными чернилами. Обложкой стал двойной лист, где синими чернилами написано: «Б. Тищенко Соната № 1 для ф-но». На обороте обложки заполнены две строки — наброски для продолжения Сонаты.

Анализируя запись нотного материала, можно с уверенностью предположить, что автограф представляет собой подробный черновой вариант: нет приемов конъектуры, аббревиатур, пропусков тактов и т. д. Есть указания темпов, посвящение Д. Д. Шостаковичу (что немаловажно для осознания образов Сонаты), динамических оттенков, акколады. Таким образом, автограф представляет собой обдуманый вариант. Однако запись, судя по почерку, очень поспешная. Много зачеркиваний, вставок, есть подчистки и т. д., встречаются даже наброски «на будущее» (как на обложке).

Сравнивая автограф с о. в., прежде всего, замечаешь, что вариант 1957 года значительно меньше (254 т. вместо 380 о. в.), хотя налицо весь основной тематизм: обе темы главной партии, связующая, побочная;

⁷ Из беседы автора исследования с Б. И. Тищенко в марте 1993 г.: «Я знаю все Ваши сонаты, кроме Первой». Б. Т.: «А ее вообще никто никогда не слышал».

⁸ Автографы хранятся у композитора и были любезно предоставлены им автору исследования в 1998-99 г.

определено их драматургическое значение. Разница в масштабах обусловлена, во-первых, не столь протяженным тематизмом, во-вторых, не столь активным его развитием.

Рассмотрим подробнее расхождения между автографами. Сразу заметны тональные несоответствия во многих фрагментах, интонационные, фактурные разночтения с о. в. Однако такой важный драматургический прием, как идея зеркальной репризы появился уже в 1957 году. В дальнейшем протяженнее становится развитие главной партии (на 6 тактов), вносится «пустой» такт между двумя главными темами, которые сопоставляются в о. в. через генеральную паузу (что является важнейшей чертой формообразования в школе Шостаковича). Первоначально использовался метод вариантного повтора интонации, прерываемой паузами, затем — исходного тематического зерна (*пример 1*). В о. в. его мотив проведен в увеличении (*см. пример 11*). Во второй главной теме с о. в. совпадают только первые пять тактов. Не было ни секвенционного восходящего мотивного развития (т. 24-27 о. в.), а сразу был введен контрапункт обеих главных тем (*пример 2*), ни развивающих тактов 35-45. В целом, вторая главная тема сочиняется в 1995 году заново, но на основе юношеских идей.

Переход к связующей партии вместо двух тактов о. в. был другим — в восемь тактов (*пример 3*). Однако он сокращался уже на черновой стадии (о чем свидетельствуют зачеркивания). Что касается самой связующей партии, то интонация, звуковысотное расположение в о. в. иные. Позднее, вероятно, автор увидел в этом материале более значительный образ. (Отметим, что с такта 64 начинается тональное соответствие с о. в.) Начало побочной партии использовалось в о. в. полностью, а мысль стала «расчленяться» четче. Расширение экспозиции связано, прежде всего, с более интенсивным развитием материала уже при экспонировании.

Аналогичные изменения характерны и для разработки. Здесь меняется фактурное изложение побочной партии (*пример 4*). В связующей не было второй фазы развития (с т. 162-169 о. в.); отличался мелодический рисунок в кульминации этого фрагмента, не было в нем и обеих главных тем. Соответствие с о. в. начинается только с развития побочной (т. 185 о. в.), но в иной тональности. Что касается ложной репризы, то ее материал, в целом, вошел и в окончательный вариант, хотя иными стали тональные соотношения и подвергся корректировке метроритм (*пример 5*). Однако с 216-го такта о. в. от прежней музыкальной мысли остается только общий контур.

Значительные изменения появляются в репризе. Напомним, что драматургическая особенность школы Шостаковича — синтезирующая роль репризы, средоточие в ее начальной фазе кульминационной зоны.

Возможно, поэтому она подверглась столь серьезной переработке. Только начиная с кульминационной вершины (т. 246 о. в.), материал 1957 года относительно соответствует о. в., хотя и здесь немало разночтений, особенно тональных и метроритмических. Но буквально через несколько тактов вместо второй главной темы раннего варианта, изложенной восьмыми и четвертями в *es-moll* (*пример 6*), появляется первая главная тема. В о. в. движение тем-«персонажей» иное и возникает еще один фрагмент (т. 255-269 о. в.).

Позднее Тищенко, с его редкой способностью к точному художественному отбору, использует этот материал в более широком ритмическом дыхании (♩ ♩ ♩ ♩ ♩). Важно, что уже в варианте 1957 года возникает тема, синтезирующая элементы главной и побочной партий (т. 275 о. в.) и следующее далее хроматическое движение в левой руке (*allegro nervoso subito* вместо *Allegro risoluto* о. в.). Расширяется реприза и благодаря введению целого фрагмента из связующей партии и контрапункта главной и связующей (т. 295-311 о. в.). Появляется материал, предвещающий вступление побочной партии (т. 339 - 347 о. в.), который в черновом варианте был вписан лишь частично. Здесь он перемещается в другой драматургический контекст.

Последняя «точка совпадения» чернового варианта и о. в. приходится на репризное вступление побочной партии (в о. в. 348 т.), где первоначально стояла фермата, и сама тема проходила не в *a-moll*, а в *c-moll*. Но дальше следовало развитие главной партии. В о. в. композитор явно утверждает в этой точке формы семантику завершения, а то развитие, которое было здесь ранее, переносится в примыкающую к кульминации фазу разработки.

В варианте 1957 года, на наш взгляд, окончание не удалось, хотя в рукописи немало зачеркиваний, в частности, последних четырех тактов на основе интонации главной темы (*примеры 10, 9*). В о. в., благодаря восходящей мотивной секвенции, достигается и необходимое умиротворение, и скрытая динамика, дающая импульс к развитию.

В о. в. не просто что-то корректируется, добавляется или отсекается, а заново всё переосмысливается. От чернового варианта в большинстве случаев остается только тематизм, но взаимодействие тем-персонажей другое: первоначальный сюжет становится логичнее и глубже. Этим нередко продиктовано и иное тональное взаимоотношение (сравни с о. в. развитие связующей партии или Г.Т. 2 в репризе — *см. примеры 7, 8*), и завершение части в однотерцовой тональности. Несмотря на протяженность о. в., он компактнее и яснее по замыслу.

Первой сонате присущ подлинный симфонизм концепции. Она демонстрирует эстетическое кредо Тищенко относительно сонатного

жанра в целом, что и объясняет столь кардинальную переработку автографа 1957 года. Первая соната подобна лирико-психологической симфонии, обладающей в то же время и эпическим размахом. Симфоничность проявляется не только в масштабе образов, но и в развитии материала, в его обилии, в самой фактурной организации. Не случайно в черновике встречаются трехстрочные записи отдельных фрагментов, прежде всего, побочной партии (от которых композитор в о. в. отказался), что свидетельствовало не об удобстве изложения, а о стремлении к графическому образу *quasi* партитуры. Хотя многие фрагменты Сонаты написаны сорок лет назад, в ней нет стилиевой пестроты. И один из результатов серьезной работы над вариантом 1957 года — создание произведения целостного во всех отношениях. Более того, изменения, которые внес композитор, соответствуют стилю первоначального материала.

Сравнение черновика с о. в. приводит к выводу, что Тищенко «вошел» в тот стиль, который формировался у него в те годы. Последующие три части написаны в 1995 году в том же стиле. Накопленный опыт помог найти художественную меру всех выразительных компонентов. Возможно, обратившись к столь грандиозному для восемнадцатилетнего человека замыслу и записав полностью первую часть, композитор интуитивно осознал, что на данный момент не готов с блеском воплотить заявленную идею. Зачеркнутые в конце такты свидетельствуют о явной неудовлетворенности композитора. К тому же Соната уже в те годы посвящалась Д. Д. Шостаковичу, а это обязывало.

Соната не случайно тогда была посвящена Шостаковичу, хотя встреча произошла позднее — в 1961 году. Как никакое другое фортепианное произведение Тищенко, она свидетельствует о сильном влиянии музыки Шостаковича, особенно в первой части (*Sostenuto. Allegro molto*)⁹. Это не подражание, а самобытное переинтонирование определенного пласта симфонического наследия великого композитора (Восьмой, Десятый симфоний). В Сонате через воссоздание некоего обобщенного образа музыки Шостаковича дан портрет композитора. Эту идею Тищенко воплотил в Пятой симфонии, в Двенадцати портретах для органа. Но в них была сознательная ориентация на портрет. В драматически-трагедийных взлетах первой части Сонаты, в ее лирическом самоуглублении голос Шостаковича воспроизведен интуитивно, через призму авторского «я», поэтому Тищенко смог закончить Сонату только много лет спустя, когда был завершён земной путь Шостаковича, и сам автор смог до конца осмыслить величие его личности.

⁹ Это не удивительно: в те годы Шостакович был кумиром советской композиторской молодежи.

Пожалуй, можно считать, что вторая часть (*Presto*) — портрет самого автора, каким он был сорок лет тому назад: смелым, напористым, энергичным. Часть написана в танцевальном жанре фокстрота, к которому Тищенко неоднократно обращался. Портретирование через бытовой танец есть и у Шостаковича. Но обычно современный танец становится либо средством карикатурной зарисовки, шаржа, либо сгустком негативного (и то, и другое есть в Фокстроте — тоже второй части, из Седьмой симфонии Тищенко). Для Тищенко фокстрот, по его словам, это и ностальгия по недавно ушедшему танцу, который бытовал в пору его ранней юности. Во второй части этот танцевальный жанр представлен на высоком академическом уровне, более того здесь наблюдается процесс образного обобщения через жанр. И завершается фокстрот звуком «b» — авторской монограммой. Этот прием неоднократно встречается в творчестве композитора, например, в органном портрете «Я сам», где «с параноидальным упорством всё вертится вокруг «b» — инициала моего имени», в «Пушкинской симфонии». Рассматривать Первую сонату в контексте личности автора позволяет также факт из творческой биографии: в том же 1957 году, когда была частично записана Соната, композитор написал Вторую сюиту для фортепиано, названную впоследствии «Эгосюитой».

Если первая половина цикла, на наш взгляд, включает два портрета, то последующие части образно обобщены, и личностному в них придано более объективное значение. И если в первой части портрет нарисован полностью, и не случайно в ней столь длительна семантика завершения (это самая самостоятельная часть цикла), то вторая часть как бы направлена на продолжение высказывания. И в данном контексте последующие части — две ипостаси одного лица.

Третья часть (*Sostenuto dolce*) — лирическое размышление, как бы зарождение мысли, которая постепенно складывается в осознанную идею. И финал (*Allegro risoluto*) — бег жизни, движение героя, его борьба, смена впечатлений и, наконец, brutальное утверждение в ясных трезвучиях *a-moll*.

В Первой сонате сочетается многообразие сонатного, вариационного и полифонического принципов мышления. В образно-драматургическом плане Соната распадается на два фрагмента: первая и вторая, третья, четвертая части (аналогичное явление наблюдается в Шестой симфонии Тищенко). Особая смысловая нагрузка падает на первую часть. Она вбирает в себя все образные функции, которые затем распределены между тремя частями: вторая часть — импульс развития, третья и четвертая — «расщепление» образной идеи на два начала — медитативное и действенно-волевое (финал).

Образуется семантическая связь между темпами частей. Первая часть задает темповую динамику всему последующему циклу. Представим темп как выражение определенного состояния и проследим темповые взаимосвязи между обоими образными аспектами Сонаты:

I часть	II часть	II часть	IV часть
Sostenuto. Allegro molto (экспозиция) Sostenuto poco accelerando (разработка) Sostenuto. Poco piu mosso. Allegro risoluto (реприза)	Presto	Sostenuto dolce	Allegro risoluto

Своеобразна трактовка сонатной формы в первой части, воплощающая динамику многозначного и цельного образа. Этим обусловлены следующие характерные черты:

- две темы в главной партии, как единство двух начал, благодаря родству на основе отдельных мотивных элементов;
- развитая связующая партия и далеко «отставленная» от главной побочная;
- приоритетная роль побочной партии в драматургии Сонаты (она наиболее масштабна, ею заканчивается экспозиция, с нее начинается разработка, образуя самостоятельную фазу развития, в конце разработки появляется еще одна фаза на основе побочной, последняя начинает и репризу, новая тема-синтез в репризе интонационно родственна побочной партии, ею завершается первая часть);
- интонационное родство между темами, что определяет взаимосвязь разнообразного тематического материала (как разные черты характера объединяются в цельную волевою личность);
- неординарность монотематизма, (появление интонаций, синтетических объединяющих в себе черты предшествующих тем)¹⁰;
- обособленность каждого из основных разделов части, что ведет к образованию формы второго плана (термин В.В. Протопова) в виде трехчастного цикла;

¹⁰ Обычно у композитора сначала излагается основополагающее интонационное зерно, далее следует тематическое новообразование. Разные виды монотематизма характерны для всего творчества Тищенко: они встречаются в Арфовом концерте, «Пушкинской симфонии» и т. д.

- драматургия разработки, основанная на фазовом развитии, подводящем к ложной репризе, что позволяет полнее раскрыть возможности тематизма, отодвинуть кульминационную зону в собственно репризу;
- равноправное сочетание разработочных и полифонических методов развития (контрапункт тем, инверсии, имитации, элементы, своего рода, тесситурной полифонии, когда материал проводится в контрастных октавах).

Открывается Соната мощной драматической темой. Особую выразительность ей придают восходящие ходы, спад по трезвучиям и вновь подъем на септиму. В ней слышна экспрессия ораторских тем Седьмой, Восьмой, Десятой симфоний Шостаковича. Ассоциации усиливаются октавным унисонным изложением. И буквально через один «пустой» такт методом сопоставления вступает вторая главная тема — действенная и тревожная. Терцовое проведение в высоких октавах в сочетании с восходящим движением придает ей оркестровые черты (*пример 11, т. 19*). Это наиболее характерная для Шостаковича тема во всей Сонате, что усиливается и периодическим мельканием низких II и IV ступеней. Но уже через одиннадцать тактов эта тема контрапунктирует с плакатно-широкими ораторскими контурами первой главной темы (см. т. 29).

Жесткая и характерная, с «постукивающим» ритмом связующая партия оказывается неожиданно родственной первой главной теме: восходящими ходами и опеванием трезвучия. Низкий регистр придает ей темброво-специфическую окраску, усиливая волевой образ злого натиска и мощи (*пример 12*). Но неожиданно (т. 66) меняется характер образа и возникает новый мотив опевания, синтезирующий элементы обеих главных тем и будущей побочной (*пример 13*). Он перебивается «стучащим» мотивом связующей партии и вновь появляется. Контрапунктирующая трехголосная фактура уже соединяет в себе разнохарактерные мотивы. Размах диапазона — от контроктавы до верхних октав — подводит к тесситурной вершине, где звучность становится предельно напряженной (т. 78). По смыслу и драматургии связующая партия гораздо значительней, чем это для нее характерно.


Побочная партия появляется внезапно, после резкого «обвала» полифункциональной гармонии в басу. Возникает фонический эффект общих форм звучания (ОФЗ — термин Е. А. Ручьевской), ставших основой для вступления побочной партии в высоких октавах. Она возникает с вершины-источника на громкой звучности, подобно крику, что придает ей особо трагический пафос (*пример 14*). Внезапное угасание звучности, расслоение монодийного изложения в полифоническое постепенно сводят трагедийный пафос на нет. Экспозиция завершается тоническим трезвучием E-dur, подчеркнутым фермой.

Масштабная четырехфазная разработка (105 тактов) подобна парадусу тем. В свою очередь каждая фаза разработки включает несколько ступеней развития, раскрывая внутренние возможности образа¹¹.

Фаза А образует три ступени интонационного развития первого элемента побочной партии. Здесь и как бы пристальное рассмотрение сумеречной стороны образа, и его усиление в контрапункте с другими интонационными элементами побочной партии, и фактурное уплотнение третьим голосом (что подчеркнуто ремарками *rosso accelerando*, *crescendo*). В фазе В со скульптурной отточенностью развивается мятежная связующая партия, контрапунктически соединяясь с интонациями главной партии. И в фазе С на авансцену выступает вторая главная тема. Попеременно контрапунктируя с элементами первой главной темы и побочной, она подводит к началу кульминационной зоны. Последняя решена лаконичными фактурными средствами: звучная октава «des-des» в басу и в третьей октаве, двухголосное интонационно напряженное пассажное движение с каноническим вступлением голосов. (Не рискуем назвать его пассажем двойными нотами именно в силу интонационной характерности каждого голоса и канонического принципа их соединения — *пример 15*.) И, наконец, более высокий этап кульминации включает фаза D на октавном спуске элементов побочной и родственной ей первой главной темы. Всё это приводит к ложной репризе, быстро уводящей тематический материал в сумеречное звучание вступительных возгласов (ц. 228, т. 2).

Фазовая структура разработки позволила достичь исключительно сильной динамизации материала с привлечением всего тематизма, выявлением его интонационного родства, добиться непрерывности развертывания музыкальной мысли и четкого ее структурного членения. Появление подобной разработки в творчестве Тищенко было невозможно в начале его творческого пути (это подтверждает и автограф 1957 года). Дело не только в укрупнении развивающих фрагментов, но и в принципах работы с материалом. Данная интонационная работа могла возникнуть только в результате накопленного опыта композитора при создании Сонат № 3-6, где исключительно высок удельный вес интонационно-фазных форм. Они представляют собой, по определению С. М. Петрикова, «музыкально-художественное целое, обусловленное сквозным, целенаправленным интонационно-фактурным развитием, выступающим в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющим стадийно-обновляющий характер» (29, с. 3).

¹¹ Фазовое развитие характерно для более поздних сонат композитора, но его принципы проявляются и здесь, учитывая, что Соната завершалась в 1995 г.

Реприза воспринимается как последний акт драмы, когда трагедийная суть происходящего уже ясна и осталось его последнее утверждение. Начинается реприза с побочной партии (*h-moll*). Но «тембровая» окраска — в большой октаве, подобная фэготу, скупое одноголосное изложение и «сухой» аккомпанемент только на слабой доле лишают ее прежней открытости и эмоциональной отзывчивости. Она сурова, подчеркнуто речитативна, вербально выразительна (это усиливают ремарки *pf*  *pf dim.*). Постепенно фактурная ткань уплотняется.

Назревает новый этап борьбы. Он начинается с плотного аккордового проведения второй главной темы и подводит к активному ораторскому возгласу первой главной темы, который вновь сменяется вопрошающими интонациями второй темы (она теперь не действительна, не динамична, а подобна страстной четко произнесенной речи и этим сближается с первой темой). Однако когда сближение обеих тем становится слишком уж очевидным, тематический возглас, повторяясь, внезапно обрывается. И после коротких пауз на тихой звучности, но в графическом фактурном оформлении начинается заключительный раздел репризы *Allegro risoluto*. Его нельзя назвать кодой: он слишком велик (150 тактов) и значителен для нее. Это как бы вторая разработка, продолжение кульминационной зоны, где в едином динамизированном потоке (фактурная ткань при этом перерождается в полифоническую) проходит весь тематический ряд, подобно мгновенной вспышке всей панорамы человеческой жизни в предсмертном сознании.

Весь этот тематический конгломерат подводит к мощному полифункциональному аккордовому комплексу в басу и призывной, ораторски-страстной первой главной теме в верхнем регистре. И только после утверждения тонического трезвучия возникает собственно кода: десять тактов тесситурного восхождения элемента побочной партии и растворения его в «f» четвертой октавы, подобно вознесению души (*пример 10, о. в.*).

Благодаря концентрации смысла, первая часть Сонаты представляет собой самостоятельную драматическую поэму. Подобное явление гораздо чаще встречается в симфонической музыке, например, у Шостаковича в Седьмой симфонии или у Тищенко в Шестой. Как правило, в этом сказывается первоначальный замысел одночастной поэмы и повышенная смысловая нагрузка на первую часть цикла. С аналогичным случаем мы, видимо, сталкиваемся и здесь.

Танцевально-скерцозная часть (*Presto*) — типичное явление для сонатного цикла. Но обычно она бывает третьей частью, здесь — второй, что обусловлено ее смысловой ролью психологического портрета, его

сопоставлением с предыдущим образом. Выбирается танцевальный жанр — фокстрот, что не часто встречается в фортепианной музыке. Но главное заключается в его драматургическом значении: не интермедии, а воплощения одного из главных образов — возможно автопортрета. Фокстрот, с его чеканной ритмикой, наиболее полно воссоздает типичные черты молодого героя. В неизменном быстром темпе фокстрота, захватывающем четыре яркие темы, слышны неужелимость, способность к быстрой смене увлечений, самоутверждение (подобно троекратному удару «b» в конце, что предваряется отрывком из второго эпизода с монограммой DESCH — *пример 19*).

Безусловно, данный тематический калейдоскоп мог объединиться только в рондо (что тоже нехарактерно для вторых частей). В этом рондо есть и черты концентричности, и краткие реминисценции среднего эпизода, и варьированное чередование четырех тем. Всего образуется семь разделов. Темы можно классифицировать следующим образом: рефрен (A), динамичный первый эпизод (B), тема-интермедия, вклинивающаяся в основные темы и придающая целому черты рассредоточенности в проведении материала (C), и лирический второй эпизод (D), некий симбиоз извилистой темы В. А. Моцарта с вкраплением DESCH. (По словам композитора, тема DESCH появилась в 1995 году во время написания второй части: «Она прислышалась мне во сне вместе с темой Моцарта, и получился «гибрид», см. *пример 19*.)

Рефрен — собственно тема фокстрота с пунктирным ритмом, размашистыми мелодическими репликами (*пример 16*). Жанровое начало подчеркнуто форшлагами в левой руке, имитирующими контрабасовую партию. Стrophicеская варьированная форма позволяет сделать протяженное изложение динамичным и захватывающим.

В первом эпизоде появляется новая отрывистая тема с опорой на «g-b» на непрерывном триольном фоне (*пример 17*). Смело используется контрапунктический принцип во второй строфе, несмотря на гомофонно-гармоническую жанровую природу. И в следующее за ней проведение рефрена вклинивается безудержное движение новой темы-интермедии. Она лаконична, не содержит характерного интонационного зерна, а мелодически обыгрывает триольные фигуры (*пример 18*).





Второй — «моцартовско-шостаковичевский» эпизод значителен и по масштабу и по образно-мелодическому контрасту. Его центральное композиционное положение придает всей форме черты концентричности. Это единственный островок лирики. В драматургии используется принцип контрапунктирования, временами двухголосная музыкальная ткань становится трехголосной. Обращает на себя внимание динамизирован-

ное вступление рефрена: *subito ff* с «удлиненным» форшлагом, громоздкой аккордовой фактурой. Варьирование форшлагов будет иметь и дальше семантическое и драматургическое значение. Фактурный комплекс, явно апеллирующий к оркестровому звучанию, будучи гомофонно-гармоническим по складу, постоянно полифонизируется или развивается на основе полифонических принципов. И завершается часть тихой трехтактовой реминисценцией лирического эпизода перед громогласным авторским росчерком.

Третья часть (*Sostenuto dolce*) — лирический центр цикла, сфера рефлексии. Парадоксально, что целостную композицию образуют две противоположные по музыкальному языку, но родственные по лирическому высказыванию рефлексивные темы.

Первая тема основана на чередовании неортодоксального серийного ряда на фоне педальных кластеров. Чистоту ее линий подчеркивает квадратное строение периода. Однако скрытую динамику вносит ритмика с переменным размером. В каждом из четырех предложений серия свободно варьируется, то есть вариационный принцип главенствует уже в теме (*пример 19*).

Вторая тема тональна, хотя и неустойчива, с ярко выраженным гомофонно-гармоническим комплексом. В ее ладовой основе есть нечто архаичное (F-dur миксолидийский, с отклонением в конце предложения в тональность VII натуральной ступени, a-moll фригийский во втором предложении тоже с модуляцией в конце). Образуется следующая цепь модуляций: F-dur - e-moll, a-moll - Fis-dur. По структуре тема представляет собой период из двух предложений, в ее основе — принцип двойного контрапункта, несмотря на гармонический склад фактуры. Она также привносит в тему архаический нюанс, благодаря квартотвинтовому чередованию в аккомпанементе. Создается аллюзия старинной английской баллады (*пример 20*).

В целом вариационный цикл распадается на три больших фрагмента, придающих ему черты поэмно-балладной формы. Первый раздел — масштабное экспонирование обеих тем, состоящее из двух частей. Сначала представляется первая тема (A) и ее три фактурно-орнаментальные вариации на basso ostinato. Принцип варьирования — постепенное «сокращение» длительностей. Образуется следующая ритмическая «прогрессия»: (A ) (A₁ ) (A₂ ) (A₃ ). Тем самым сохраняется исходный пасторальный колорит образа, но с каждым разом он динамизируется. В момент его наиболее активного обновления начинается экспозиция второй темы (B) и ее тональных вариаций, подводящих к b-moll, причем в процессе варьирования нарушается структура темы.

Следующая группа вариаций на первую тему (A_4, A_5) начинает разработочный раздел. Их сменяет продолжение вариаций на тему B (B_1, B_2). Образуется рассредоточенный вариационный цикл, логическим завершением которого становится контрапунктическое соединение обеих тем в репризе (пример 21). При этом в теме A вновь появляются четверти. Благодаря подобной ритмической метаморфозе и принципу двойного контрапункта в последующей вариации ($\frac{B_5 A_7}{A_6 B_6}$) между обеими темами открываются точки соприкосновения и в конце части создается единый светлый и возвышенно-лирический образ. В этом взаимообогащении одного образа другим ярко выражены принципы поэмно-балладной формы, что подтверждают функции предыдущих разделов и тактовые пропорции: I — 87 тактов, II — 65 тактов, III — 32 такта. Подобная форма двойных вариаций позволила создать многоплановый лирический образ: медитативный и, одновременно, динамичный.

В финале — *Allegro risoluto* — возвращается сфера действительности. Это свободная, но логически обоснованная структура, сочетающая черты сонатной формы, вариаций, рондо и полифонической имитационной композиции. Конструктивный смысл финала обоснован, во-первых, общей концепцией сонаты, во-вторых, особенностями основной темы (главной партии — рефрена A): одноголосной, аккумулирующей активное, решительное движение, интонационно и ритмически угловатой. Если сравнить новую тематическую структуру (B), появившуюся в 54-м такте, с основной темой (A), то выясняется, что ее истоки заложены в мотивном развертывании последней (примеры 22, 23). Добавим, что главная тема (назовем ее темой решительности и воли) содержит сильный импульс к длительному развертыванию и прорастанию.

Уже с первых тактов проявляется исключительная способность главной темы к контрапунктическому варьированию. В одном из ее контрапунктов зарождается третья тема финала (C — т. 117, пример 24). По существу весь тематизм финала возник из основной темы и из ее контрапунктических вариаций. Здесь вновь проявляется принцип монотематизма.

Итак, рассмотрим тематическую драматургию. После проведения главной темы и ее трех вариаций ($A-A_1-A_2-A_3$) возникает новая, интермедийная по драматургическому смыслу, размашистая тема (B) и ее вариация, и вновь — вариация на основную тему. За динамизированной шестой вариацией (A_6) следует еще одна новая тема, quasi эпизод (C), имеющая связующее значение (здесь затихает звучность). И после тихих басовых интонаций на *fff* появляется побочная партия (D , т. 155), по

силе образного воздействия конкурирующая с главной темой, но не обладающая такой способностью к тематическим новообразованиям.

После трех вариаций побочной партии, где инверсионно обыгрываются гаммообразные пассажи, возникает лирическая вальсовая тема (E , т. 181), и далее попеременно следуют вариации побочной партии и новой вальсовой темы. Постепенно ее хрупкий образ подчиняется размашистой мощи побочной. Начинается новый большой раздел, в контексте целого — середина.

Характер новой темы (F , с т. 233) с разговорно-певучими интонациями и ее естественное «обрастание» имитационными контрапунктами свидетельствует об инвенционном строении раздела. Следует цепь полифонических вариаций, в которых тема, проходя в басу октавами (F т. 315), усиливается динамически, драматизируется благодаря фактурным метаморфозам. И, как логическое продолжение, после пяти вариаций вступает в столь же динамизированном облике вальсовая тема (E). Мотивное сцепление обеих тем основано на сходстве первых интонаций. Окаймленная виртуозными пассажами верхнего контрапунктирующего пласта, лирическая тема подводит к варьированному проведению побочной партии. В масштабе финала — это зеркальная реприза. Ее протяженное, активное развитие (57 тактов) подготавливает победно-синкопированное заключительное проведение главной темы (т. 414).

Несмотря на водоворот общих форм движения, мотивная работа продолжается и здесь: то возникает фрагмент побочной партии, то по всей клавиатуре колокольно вызванивается первый мотив главной темы, то неоднократно заостряется внимание на ее другом — волевом «стучащем» мотиве. Таким образом, финал представлен и действительно драматическим, и блестящим.

В фортепианной музыке мало примеров такого многообразного тематизма в одном произведении и столь исчерпывающей работы с ним. Финал Сонаты — это «парад» тем, который в творчестве Тищенко аналогичен, возможно, только финалу Седьмой симфонии. Однако благодаря индивидуальному переосмыслению принципа монотематизма, в нем нет пестроты. Что касается образного смысла финала, то он представляется следующим: герой проходит через все искусы жизни и в борьбе утверждает свою самобытность.

Стиль Первой сонаты можно охарактеризовать как медитативно-действенный. Личностное приобретает в Сонате грандиозные очертания. В основе ее пианизма лежит конгломерат классических фортепианных фактурных формул, которым дано партитурное толкование (чем и объясняются многие фактурные наложения). Но в Сонате немало страниц, напоминающих тонким фактурным рисунком шубертовское письмо. Если говорить о Первой сонате в контексте эволюции фортепиан-

ного сонатного мышления Тищенко, то эта Соната — единственная в своем роде. Опосредованные точки соприкосновения с ней можно найти в Сонате № 10 и «Эгосюите» (оба сочинения относятся к 1957 году). И сходство — в идее портретности. Но здесь портрет становится художественным персонажем.

Первая соната представляет синтез раннего и позднего сонатного стиля Тищенко. Исследование автографов наводит на мысль, что образная и фактурно-пианистическая идея цикла относится к 1957 году. Но окончательно развиться и воплотиться в полном блеске она могла только в творчестве зрелого мастера. Несмотря на обособленность Первой сонаты, она образует с последующей, Второй сонатой, некий этап — направление в сонатном творчестве Тищенко. Суть его — приверженность классической сонатной форме, ее концепционному многообразию. Все новаторские элементы явно основаны на модификациях классической композиции¹².

Соната № 2 (G-dur, op. 16, 1960), посвященная М. В. Юдиной, продолжает линию новаторского развития классической сонаты. При всей новизне отдельных элементов, в ней очень хорошо слышен классический сонатный прообраз, может быть даже более явственно, чем в Первой сонате.

В Сонате традиционные три части с традиционным, на первый взгляд, формообразованием. Первая часть — Allegro — сонатная форма с контрастными главной и побочной партиями; вторая — Andante — философски-поэтическая трехчастная форма с чертами вариационности, и финал — Vivace — звонкое рондо-соната. В трактовке этих композиций много ненормативного, и, как и в Первой сонате, очень сильны принципы вариационности и имитационной полифонии.

Образность Сонаты также типична для фортепианной музыки конца XVIII-XX веков: динамика, активность, сказочная фантастика, драматизм в первой части; спокойная философичность, убаюкивающая лиричность, не без очарования чувственной страсти, — в Andante; искрометность, динамичная звончатость, обилие ярких впечатлений, не лишенных гротеска, — в финале. Его блеск усиливает жизнерадостно-буйная, даже дикая эквилибристика коды.

В отличие от Первой сонаты, тематизм Второй не столь академичен. И хотя в нем встречаются мелодические обороты бытовых и даже «блатных» жанров, в музыкальном языке Сонаты нет и тени эклекти-

¹² Соната № 1 впервые была исполнена 14 марта 1997 г. в концерте Петербургской Ассоциации современной музыки в Доме композиторов. Исполнитель — С. П. Форостяный.

ки. Весь этот пестрый интонационный конгломерат представляет единое целое, ибо данный выбор продиктован художественным смыслом.

Первая часть — Allegro — открывается главной партией — фугой, что само по себе явление редкое (в истории сонаты известны финальные фуги). Необычно это и для Тищенко, потому что здесь представлена полная fuga, хотя обычно композитор предпочитает в сонатах имитационные построения. Тема фуги и ее развитие содержат много общего с аналогичными жанрами Шостаковича (интонация, протяженность и композиционная структура темы, значительная роль противосложений и интермедий, принципы разработочности, большая роль вертикальных процессов, «колокольных» гармонических комплексов и т. д.). В основе активной протяженной темы — три элемента. Два из них — императивно-речитативные, но во втором сильнее выражено инструментальное начало, которое в третьем элементе переходит в интонационно-выразительные общие формы движения (*пример 25*). Конструктивно третий элемент представляет собой семитактовую кодетту. Впоследствии этот элемент будет иметь важное значение в органном портрете «Ханнелоре Герлах».

Двухголосие фуги определено следующим: 1) протяженностью темы и кодетты (13 тактов), 2) скрытым двухголосием в основе кодетты, 3) укрупнением темы в дальнейшем, 4) образованием дополнительных микротем в процессе развития, 5) активным использованием вариационного принципа на протяжении всей фуги. Экспозиция расширена за счет дополнительных стреттных проведений тематических элементов октавами, венчает ее протяженная, звонкая по колориту интермедия. Несмотря на то, что это «проходной материал», он выразителен и значителен семантически: в нем зарождается интонация колокольности, исключительно значимая и для первой части, и для всей Сонаты. В экспозиции фуги уже во многом задана тематическая проекция всей первой части. Оstinатные перезвоны представлены как переключки двух регистров, создавая полифонию регистровых пластов.

В разработке фуги¹³ сильны вариационный и вариантно-разработочный методы. Особенно выразительно варьируется полная парадоксов новая тема: туповатая и не лишенная юмора, добродушная и с оттенком зловещего предостережения. Однако при более пристальном изучении выясняется, что она — производное от первого элемента темы фуги. Одноголосное и гомофонно-гармоническое изложение вызывающе контрастирует с остальным традиционно имитационным материалом и весьма необычно для фуги.

¹³ По терминологии Петербургской теоретической школы — свободная часть (см. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1963).

Побочная партия афористична, драматургически отодвинута в конец экспозиции, контрастна главной партии по всем параметрам: таинственно-сказочным характером (возможны аналогии с связующей темой *passante* из Пятой сонаты С. С. Прокофьева), гомофонно-гармоническим складом, приглушенной динамикой, замедленным движением (*Meno mosso. Rubato*), фактурой, широкой тесситурной рассредоточенностью, родственной объемной импрессионистической звучности (*пример 26*). Однако в этом противопоставлении графики и зыбкого колорита угадывается стальной каркас логики. Несмотря на образный контраст главной и побочной партий, имитационно-контрапунктический принцип постепенно проникает в развертывание побочной темы. И далее, в разработке, имитационный метод становится ведущим.

В заключительной партии вновь появляется контрастный поворот: резкое сжатие диапазона, возвращение графического письма с короткими взгласами ломаными интервалами в технике *martellato*, жесткими аккордами и зловещим молчанием пауз. Подчеркнутые фермой, они подобны антракту перед следующим действием.

В протяженной разработке, состоящей из трех разделов, разномерно показаны элементы фуги. Во втором разделе ведущую роль играет тема фуги. Она проходит и в основном виде басовыми октавами, и в обращении, и в виде имитации ее элементов в разных регистрах, в свободном движении по клавиатуре. И всё это объединено фоном контрапунктирующих голосов, где отдельным голосом звучат резкие набатные аккорды (*пример 27*).

В третьем разделе, на основе мастерской работы с материалом из разработочной части фуги, возникают ее прямые связи с разработкой всего *Allegro*.

В виртуозном предрепризном предыкте подготавливается мощная кульминационная зона. Здесь воедино соединяются обе тенденции, намеченные в экспозиции: четкой графики и колористической красочности. Причем образы динамики, стихии и мощи вытесняют тишину и успокоенность, разрастаясь до ослепительного блеска (т. 254). Тонкая звукопись из побочной партии преобразуется в октавно-унисонный хор на фоне протяженного аккорда, перебиваемого резкими взгласами.


Внезапно секвенционный каскад реплик побочной партии прерывается паузой, исчезает многозвучие, и побочная резко как бы перерождается в первую интонацию главной партии. Так доказывается родство диаметрально противоположных начал, многозначность явлений. Это позволяет считать Вторую сонату не только концентрацией динамико-энергетической образности, но и отражением сферы логических обобщений.

После четырех стреттных взгласов первого мотива главной партии, отделенных друг от друга генеральными паузами, подобных тревожному вопросу, на остинатном октавном «с» наступает реприза. Непрерывные мерные удары «с» на протяжении 29 тактов, когда проводится экспозиция фуги, приобретают не только функциональное значение, утверждая тонику, но и вносят образный эффект некоей сумрачной данности, итога, обогащая фугу новыми нюансами. Основное, что отличает фугу в репризе — более сжатое высказывание, отказ от многих деталей. В побочной же и заключительной темах принципиальных изменений не происходит, кроме тональных смещений (побочная проходит в *G-dur*, а не в *h-moll*).

Во Второй сонате, как и в предыдущей, первая часть имеет самостоятельное концепционное значение. Причины в следующем: 1) начало Сонаты с фуги, что привнесло в первую часть итоговый смысл, 2) многомерность образов, 3) активная, подлинно симфоническая мотивная работа, 4) синтез графического и колористического приводит к объединению двух образных сфер: эмоционального и логического. Логическое начало предвосхищает развитие последующих Сонат, где идея воссоздания в звуках логических процессов станет определяющей.

Вторая часть — *Andante* — одно из ярких проявлений парадокса, когда объединяется полярно противоположный материал, как бы представляя разные стороны жизни. В основе части лежит типично русская песенная тема с переменным размером, начинающаяся одностольно. Она диктует структуру крайних разделов *Andante*: полифоническое имитационное построение с аккордово-гармонической серединой и динамизированной репризой, где важную роль играет вариационность. Это своеобразно трактованная инвенция. Помимо двух основных голосов, проводящих тему, на протяжении обоих крайних разделов постоянно функционируют один или два контрапунктирующих голоса.

Тему отличает вокально-речевая природа, а спокойный темп сообщает естественное дыхание между фразами. Именно это дыхание делит тему на три части (*пример 28*). Третья часть темы, вступающая уже на контрапункте, приобретает особое образно-драматургическое значение, становясь, своего рода, противосложением ответа.

Характерная особенность всего раздела состоит в том, что его 27 тактов представляют единую линию нарастания не только за счет динамики, но и благодаря неуклонному тесситурному повышению с необычайным расширением диапазона между крайними голосами. (Тематический голос выходит из глубины басов от «es» большой октавы и завершается пронзительным «as» третьей, подчеркнутым обостренным пунктирным ритмом: .) В этом приеме есть нечто родственное

русским плачам, когда плакальщица кончает свое исполнение фальцетом (см. 13). Тищенко добивается этого результата в рамках европейского темперированного строя, опираясь, с одной стороны, на возможности имитационной полифонии, с другой — используя параллельное движение двух контрапунктирующих голосов, которые функционируют не по законам европейского контрапункта, а в духе народной песенной традиции. То есть образуется два полифонических соотношения: между всеми голосами и между двумя парами голосов — тематическими и контрапунктирующими им. Верхний тематический голос (в масштабе целого — третий), начиная с 18-го такта, поднимается вверх по секундам, в нижнем тематическом голосе эти трансформации начинаются с 20-го такта. Подъем голосов приводит к вертикалям, создающим эффект непрерывного звучания голоса. Частые задержания, не совпадающие в голосах, усиливают иллюзию «сползания» одной вертикали в другую, сходную с вокализацией *glissando*.

На протяжении всего творческого пути Тищенко неоднократно обращался к жанру плача, начиная с «Грустных песен» («На пострижение немилой»), и далее — в Третьей симфонии, Концерте для арфы, хоре Зверей из «Краденого солнца», Седьмой симфонии (третья часть Вариации), «Пушкинской симфонии». В фортепианном творчестве жанровые особенности плача впоследствии появляются в Третьей и Пятой сонатах.

Раскрытие жанровой семантики раздела во многом уточняет его образную ауру, как глубоко трагическую. Развертывание песенного мотива приводит к аккордово-хоровой, тоже трагедийной по образной сути середине. Обе ее протяженные строфы прерываются колокольными перезвонами. И продолжением этого образа становится динамизированная реприза. Она представляет собой фактурную вариацию на тему начальной инвенции. Происходит расслоение темы: сначала в мощном аккордовом изложении вверх дважды проходит побочная тематическая структура и, подобно ответу в басу, звучит основной тематический элемент, обрамленный октавными триолями в верхнем регистре и одинокой печальной интонацией колокола «*ces-b*» (пример 29). Завершается это трагическое повествование иллюзорными фигурациями вверх на органном басу «*c*».

Средний раздел *Andante* обращен, со свойственной Тищенко «гармонией парадокса», в иную образно-выразительную сферу, которую создает изящная блюзовая аллюзия. Это подтверждает и структура мелодии с импровизационными распевами, характерными ритмическими задержаниями, синкопами, воспроизводящими манеру свинга, и прозрачная фактура, как бы имитирующая ансамбль солирующего инструмента и вкрадчивых аккомпанирующих аккордов. Об этом гово-

рят и ремарки типа *quasi arpa, sotto voce*, тонкая педализация с *tre corda* и *una corda*. В процессе развития в более высоком регистре имитируются в октавной фактуре отдельные блюзовые фразы, что создает иллюзию солирующего инструмента и ансамбля. Жанровый контраст между плачем и блюзом сравним с сопоставлением реальности и таинственных сновидений (уходом в «банановый, лимонный Сингапур»).

Мир грез прерывается резким мотивом альтерированных аккордов. Грозно вступает фактурно обновленная реприза: хоровая фраза из середины инвенции, полифонические вариации на элемент темы и только потом появляется имитационная экспозиция. Это пример нетрадиционной зеркальной репризы: не *A B A1*, но *B A1 A*. Тональная трансформация среднего аккордового эпизода в репризе свидетельствует о сонатном принципе в сложной трехчастной форме *Andante*, о соотношениях материала основного раздела и эпизода, равноценных главной и побочной темам. Поэтому в масштабе всей части правомерен вывод о форме второго плана, как о своеобразно трактованной сонатной форме с эпизодом вместо разработки.

Финал Сонаты поражает блеском материала и его разработки, фактурной виртуозностью. Традиционная рондо-соната воплотила жизне-радостное настроение, резкую смену впечатлений, основанную на эпатажном сравнении высокого академического и грубо-приземленного.

Тематизм финала — яркий, театрально-маскарадный, полный динамики и жеста поражает разноплановым генезисом: строго академического и площадного. Привлекает единый для части фонический эффект звона, буйство красок, хотя фактура не сверхмногозвучна. Главное — мастерская игра тональными сменами, чередование длительных однотональных фрагментов с феерически быстрым мельканием отклонений едва ли не в хроматической последовательности.

Рефрен воплощает главную образную идею финала, концентрируя его основные средства выразительности — виртуозность фактуры, игру тональностей и басовых колокольных красок. Наиболее полно рефрен представлен при первом проведении в виде развернутого трехчастного построения. В основной его теме — суть составляет не мелодическое начало, а безудержное трехдольное кружение общих форм движения (♩♩♩) в верхнем регистре и постоянное утверждение в гармонических созвучиях радостного *G-dur* (пример 30) с периодическим перезвonom на пониженных II и VI ступенях.

После искрометной репризы, смодулировавшей из *G-dur* в *D-dur*, внезапно (*pp* после *ff*) появляется первый эпизод (побочная партия). Подпрыгивающая мелодия скороговоркой, с легкими «балетными»

glissando на фоне острых двузвучий в левой руке вызывает аналогии с активным движением в классическом балете (пример 31). Одна из основных ассоциаций — с «Ромео и Джульеттой». Это собирательный интонационный образ, в котором есть и отголоски сцен «Улица просыпается» и «Джульетта-девочка», попевки «Кукла моя» из «Трех толстяков» В. И. Рубина и нечто от мужских танцев, когда появляется связующая тема в басовом регистре (т. 140). Четкое регистровое разграничение октавной фактуры: то длительное выдерживание всего комплекса в высоком регистре, то резкий переход в басовые октавы, создает впечатление игры оркестровых красок, переключек разных групп и солирующих тембров.

Во втором эпизоде (он вступает после нескольких тактов повторно-го проведения первого эпизода) есть нечто простонародное, даже вульгарное. Подобное тематическое соседство заставляет вспомнить интонационный словарь Шостаковича, от которого Тищенко явно воспринял, по меткому определению И. В. Нестьева, «множественность жанрово-стилистических связей, образующих — при кажущейся их разноплановости — цельный художественный организм» (18, с. 75), и метод, «основанный на чутком отборе и обобщении типических звуковых реалий, продолжающих жить в коллективном музыкальном сознании» (18, с. 76). У Тищенко, как и у Шостаковича, всё это внешне несовместимое интонационно-жанровое разнообразие объединяется в единый гармоничный художественный образ.

Мастерский образец стилистического синтеза представляют собой 64 такта второго эпизода: что-то совершенно инородное всему предыдущему, подобно грубой неуклюжей силе, вышедшей на авансцену «показать себя», пляску веселящейся пошлости и наглости. В его мотиве есть нечто и от «блатной» попевки, и от разухабистой застольной песни-пляски, и от матросской чечетки. В концепции Сонаты — это что-то негативное, отвратительное своим хамством и мещанской самоуверенностью, образ другого мира. Но смысл финала таков, что данный образ не вступает в конфликт, а лишь «показывает себя», захваченный единым движением.

Всё здесь вычерчивает рельефный образ: широкая фактура с «топающими» мелодическими октавами в басу, нерегулярная метроритмическая акцентность, повторность «простоватого» мелодического рисунка (пример 32). Отдельно остановимся на метроритмической сфере (именно она создает неповторимую характерность), так как, на первый взгляд, ее переменный размер хаотичен. Однако в этом кажущемся хаосе есть своя логика. В кульминационной зоне (т. 31 от начала эпизода) увеличившееся временное пространство между сильными долями и его постоянное колебание создают особый энергетический тонус,

и возникает ощущение заторможенности перед сильным, заключительным «притопом».

По форме эпизод представляет собой экспонирование темы и три вариации, где последней, по драматургическому положению и по смыслу, придается репризное значение. Именно эта форма позволила «обыграть» особенности образа и на протяжении 64 тактов «интриговать» слушателя всё новыми образными ракурсами. В динамизации образа, помимо контрапунктирования, важны и тональные модификации. Они направлены по кругу: от **cis-moll** — к **c-moll** через цепь нисходящих отклонений (**c-b-a-g**). Причем нередко высвечивается лад со II низкой ступенью. Перед вступлением второй вариации, в момент предкульминационного накопления энергии тональность меняется путем резких сопоставлений: **c-moll** — **b-moll**. Именно на вторую вариацию приходится кульминационная зона, которая подчеркнута не только укрупнением метроритмической структуры, но и сменой октавного проведения темы

на две контрапунктирующие линии, образующие политональные на-

слоения: **fis-moll** — **gis-moll**

fis	fis	h	h
b	c	F	cis

f-moll. (Опять идет

движение по кругу: от **fis-moll** — **f-moll**.)

С появлением рефрена (репризы) возвращается исходная тональность, которая захватывает и первый эпизод. Утверждается основной образ. Возникшая в блестящей коде краткая реминисценция второго эпизода ассоциируется с мимолетным намеком на «поганный пляс» (в этой ассоциативности важна игра тональностей). Но в самом конце свет побеждает разгул мрачных сил.

Одна из концепционных особенностей Сонаты заключается в смысловой нагрузке финала (в этом принципиальная разница с Первой сонатой). Он является не только концентрацией энергии и воплощает жизненную круговерть, но и противопоставляет позитивное негативному, утверждая победу позитивного начала. А именно в этом основная философия Второй сонаты.

Вторая соната виртуозна, написана в духе больших сонат, хотя, безусловно, это не «симфонический» стиль Первой сонаты. Однако, в отличие от нее, Соната № 2 представляет собой действительно ранний сонатный стиль Тищенко¹⁴. Посвящение М. В. Юдиной, с одной стороны, — дань уважения плеяде современников Д. Д. Шостаковича, с другой — в мощной, виртуозной, «мужской» фактуре произведения словно запечатлен артистический облик пианистки.

¹⁴ Уже в 1960 году в исполнении автора состоялась ее успешная премьера.

При всей относительной традиционности Сонаты в ней уже виден прорыв вперед, к новому этапу в эволюции сонатного стиля Тищенко. Во-первых, обращает на себя внимание особая роль монологичности. Две части начинаются длительным одноголосием, как бы соло, хотя это еще не изощренные монологи последующих сонат. Во-вторых, в ней более явственен, нежели в Первой сонате, полифонический элемент, получивший высшее воплощение в фуге. В-третьих, здесь иной уровень колористического письма с рельефным сонорным элементом. В четвертых, наряду с монологами, в тематизме встречаются диалоги, полилоги и т. д., то есть тематизм Сонаты очень разговорно-выразителен, что так же является характерной чертой стиля Тищенко.

Вторую сонату, порой, сравнивают с прокофьевской (§ 46). На наш взгляд это сказывается, прежде всего, в ее светлом тоне (вспомним сколько трагического было в Первой, сугубо шостаковичевской сонате). Прокофьевское — в лирике первой части, в дерзкой остроте многих фрагментов — разработке первой части или в финале, в светлой звончатости рефрена. Наконец, в Сонате на первый план выходит образная динамичность. Однако считать, что Второй сонате свойственны только черты прокофьевского стиля вряд ли справедливо. Во-первых, о чем-то ином заявляет начало Сонаты: действенная, несколько по-немецки педантичная тема обращена к *Ludus tonalis* П. Хиндемита или Прелюдиям и Фугам Д. Д. Шостаковича. Да и само имитационное построение, тем более с самого начала, свидетельствует не о традициях С. - С. Прокофьева. Полифонический фрагмент появляется и в начале второй части. К тому же сплав высоко академичного и низменного в интонационном языке Сонаты — «родовая» черта тематизма Шостаковича. Поэтому в мелодическую ткань финала после скерцозных светлых тем в духе «Ромео и Джульетты» естественно вписывается разухабистый, «сомнительного» происхождения мотивчик. Он не случайно появляется в самом конце коды, как бы «перепрыгивая» через блестящий, академический по структуре пассаж. Или, сопоставление плача и блюза в *Andante* — в рамках прокофьевской эстетики это несовместимые явления, хотя звукообразы Прокофьева в этой Сонате налицо. От Прокофьева здесь и элемент театральности (достаточно привести в пример фрагменты, где обрывки тем перекликаются друг с другом), и некий налет эпатажа высокого вкуса.

С Третьей сонаты (ор. 32, 1965), посвященной учительнице композитора Вере Леонтьевне Михелис, начинается новый этап в развитии сонатного стиля Б. И. Тищенко. Он охватывает четыре сонаты: с Третьей — по Шестую. Здесь композитор использует свои новаторские достижения, проявлявшиеся до этого в симфоническом творчестве (например, в Первом виолончельном концерте) в области формообразования, строения музыкальной ткани не на тональной основе. Это по-прежнему многочастные циклические композиции, но с иной структурой, иным принципом тематизма, иными образными соотношениями между частями и иным образным миром. В этих сонатах нет традиционного сопряжения главной и побочной тем. Ведущим принципом в формообразовании становится разнообразие нетиповых форм, прежде всего, интонационно-фазной и модификационной (термины С. М. Петрикова, см. 31). В основе и той и другой форм активную роль играют вариационный и варианты методы, принципы интонационного прорастания (термин В. В. Протопопова), а вместо развитых тем всё чаще встречаются тематические элементы (термин Е. А. Ручьевской). И если интонационно-фазная форма возможна и на основе ладовой организации тематических элементов (главное в ней — интонационно-фактурное единство и стадийность в основе композиции — см. 31), то модификационная форма — это «музыкально-художественное целое, обусловленное целенаправленным серийным развитием, выступающим в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющим вариационный характер» (31, с. 3). То есть, модификационная форма предполагает обязательно серийную или сериальную основу тематизма.

Подобные композиции дают возможность передать текучесть, изменчивость и спиралеобразность сложнейших динамических процессов и образов, в частности психических; благодаря модификациям одной темы, добиться на этой основе контрастно-конфликтного столкновения. Эти формы вызваны иным принципом организации музыкальной ткани, где у Тищенко ведущим является неортодоксальная серийность и вариантность. Справедливо замечание В. Н. Холоповой: «Тищенко применяет звуковысотные серии, ритмические прогрессии, ритмы с прибавленной маленькой длительностью, рассчитанные ритмические структуры целых форм, пуантилизм, «рванные текстуры» и т. д. Используя всё это, он по-славянски, по-русски смягчает математически строгий подход к элементам техники, всегда держа наготове возможность варьировать априорно взятый технологический элемент» (48, с. 61).

В сонатах этого периода на первый план выступает конструктивность, они жестче по языку. В них более высокий уровень полифонического мышления, причем в разных его проявлениях; встречаются многоэтапные полифонические формы (термин В. В. Протопопова). Из полифонических жанров ведущим становится инвенция¹⁵.

В этих сонатах воплощаются новые для фортепианной музыки концепции, отчасти здесь можно провести параллели с теми космическими и инфернальными образами, которые возникли в творчестве А. Н. Скрябина на рубеже веков. В них передается развитие мысли, становление идеи, состояния сновидения, прострации, воображаемые моменты связи с потусторонним миром, с космическим информационным полем и т. д.

Третья соната относится, наряду с Пятой, к одной из сложнейших и в исполнительском и в образном планах. Непривычно жесткая, погруженная в сонм мрачных состояний, она долгое время считалась мало контактной, сухой по выразительному языку¹⁶.

Отсутствием светлых лирических образов Соната сродни композициям Г. И. Уствольской. Но сонаты Уствольской малы по хронометражу, здесь — двадцать три — двадцать пять минут музыки. Своей монообразностью Соната ближе в творчестве Тищенко ко Второму виолончельному концерту, может быть, даже его предтеча (Концерт написан в 1969 году).

Сложная исполнительская судьба Сонаты № 3 связана и с техническими трудностями ее фактуры: «неудобные» скачки, требующие особой аппликатуры, ритмические «ребусы», фрагменты, которые действительно трудно сыграть. Однако это яркая, эмоционально живая музыка, полная драматических всплесков и трагических раздумий, в чем убеждает прослушивание удачных исполнений.

¹⁵ Инвенции у Тищенко, как правило более развернуты по форме и содержанию, нежели классические образцы. Напомним, что в 1964 г. Тищенко написал Двенадцать инвенций для органа.

¹⁶ Подобное мнение возникло в результате малоудачной премьеры, когда Соната была невыигрышно поставлена в программу после эффектной оркестровой пьесы С. М. Слонимского «Концерт-буфф». (Исполнение Сонаты № 3 предполагалось в начале программы. Но накануне концерта к Тищенко позвонил Слонимский и попросил ради оркестрантов, которые якобы хотят уйти пораньше, поменять произведения местами, на что Тищенко согласился. Подобная перестановка в программе была пагубна для Сонаты № 3, которая требует от слушателя предельной концентрации внимания и глубокого погружения в мир ее образов.) Сочинение впервые было исполнено автором в 1966 г. в Ленинграде и до 1995 г. публично звучало редко. Очень ярко Сонату сыграл В. В. Поляков 20 октября 1995 г. на встрече композитора со студентами С.-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова, позднее — студентка консерватории С. Нестерова в мае 1999 г. в серии концертов в Доме композиторов (С.-Петербург). Теперь произведение активно завоевывает концертную эстраду.

Симфоничность концепции и неординарное слышание фортепиано проявляется и в нетрадиционной музыкальной ткани, когда фактурную многопластовость нельзя «удержать руками» и сложно поддержать педалью.

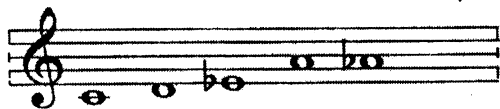
В Сонате четыре части. В первой — движение тревожно ищущей мысли направлено от рефлексии, сосредоточения на одном мысльобразе через этапы отрицания, приводящие к его метаморфозе, к возвращению изначального облика. Последующие две части как бы объединены общим тоном: состоянием крайней тревоги, разрастающейся от скрытого страха, до бурного, грозного порыва. И в конце третьей части зарождаются интонации финала, который вступает *attacca*: тяжелая поступь, горестное размышление и переосмысление трагической идеи. Подобная концепция рождает и соответствующую темповую динамику частей: *Moderato andante* — *Allegro* — *Allegro leggiero* — *Lento*.

Величественно-мерное загадочное *Moderato andante* — первая часть — представляет собой нетиповую форму — модификационную. Это цепь двойных вариаций, где в основе первой темы — серия из пяти нот: *c-d-es-a-as* — квинтэссенция всей части и Сонаты в целом. Они движутся мерной поступью, сфинксами, попеременно шагая то вверх, то вниз через две октавы, завоевывая всё клавиатурное пространство (*пример 34*).

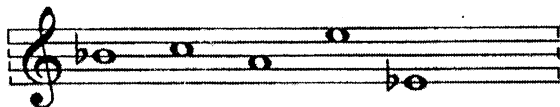
Идея этой серии впервые появляется в 1962 году в «Грустных песнях» — в песне «Время» на стихи английского поэта ХУХ века П. Б. Шелли «Жалоба»: «Я долго шел, но дальше нет ступеней, /И с болью я гляжу на прошлые года». Эти строки Шелли могли бы стать эпиграфом ко всей Сонате. Судя по эскизной тетради № 1, организация музыкальной ткани на основе серии волновала тогда композитора. Оттачивались и варианты полифонических модификаций. Например, на 15-й странице есть полифонический набросок с пометкой: «Канон в противодвижении и обращении, канон в нижнюю квинту и с ракоходной инверсией». Или, на странице 18 — оркестровый набросок: «Серия, ритмические увеличения». На 26-й странице можно увидеть задание «для себя»: «Комплексы сблизить, на остинате восьмых тема четвертями, затем восьмыми на триоли, хроматическая трель [большой секунды] вниз, остинато тональности, тема *H* затем *morendo*, *subito ff*, *d e* и т. д.». На страницу 41 внесены варианты серии *c-g-a-h* — всего 24 такта (это наброски для Органной инвенции № 10).

Серия Сонаты № 3 записана в окружении эскизов и более полных черновиков из балета «Двенадцать» (1963 год), сюиты «Суздаль» (1964 год), Третьей симфонии. Непосредственно ей предшествуют записи из «Двенадцати». На 50-й странице — наброски «Суздаля», на 56-й — «На пострижение немилой». И далее на странице 61 такими же синими

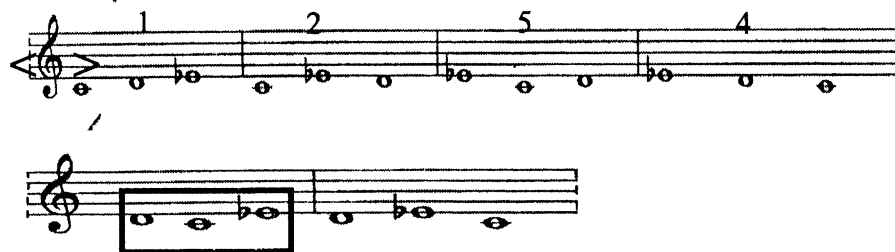
чернилами, какими писались наброски для «Суздаля» (это позволяет сделать вывод, что они сделаны, примерно, в одно и то же время) выписана серия из Сонаты № 3. Первый такт Сонаты — пять нот серии — записан на одной строке в первой октаве:



Сверху отдельно выписана другая серия:



Ее сравнение с окончательным видом показывает, что это первая вариация. То есть не только вводится исходный материал, но и сразу же опробуются его модификационные возможности. Здесь же записаны шесть вариантов перестановок из первых трех нот: c-d-es.



Далее столбиком выписано следующее звуковысотное соотношение:

I - «des» (эскиз)	I - «d» (о. в. - кода)
II - «fis»	II - «cis»
III - «c»	III - «g»
IV - «g»	IV - «as»
V - «b»	V - «b»

Возможны предположения, что это наброски пяти тактов из коды — последнее проведение серии. Безусловно, есть звуковысотные расхождения (у Тищенко это нередко бывает в о. в.). Но основная идея — родственна. Для сравнения приводится рядом схема серии из коды о. в. От вариантного горизонтального движения серии (см. шесть вариантов c-d-es) в о. в. автор отказался, ограничившись только звуковысотными перемещениями. Возможно, что эти варианты нужны были для «настройки» композиторской фантазии, что, порой, встречается в творческом процессе (например, подобные наброски есть у С. И. Танеева, что отмечено Е. В. Вязко-

вой, — см. 5, или у Д. Д. Шостаковича в Скерцо из Седьмой симфонии — см. 21).

На странице 62 тоже даны наброски серий. На 63-й записаны оркестровые отрывки из «Суздаля», схожие со второй и третьей частями Сонаты № 3. И далее — вновь «Суздаль». Итак, вероятен вывод, что для формирования ведущей серии Сонаты, которая, судя по ее реминисценциям, имеет центральное тематическое значение, важна следующая цепочка: «Грустные песни» (1962) — «Суздаль» — Двенадцать инвенций для органа (1964) — Соната № 3 (1965).

Прежде чем приступить к разбору Сонаты, сравним исходную серию — тематический элемент — с ее прообразом в «Грустных песнях». Во-первых, в песне иное звуковысотное расположение — от «а», а не от «с», иное ритмическое оформление — не бревисами, а точными длительностями, соединенными лигами. Главное, что серия Сонаты почти в точности транспонирует на малую терцию вверх тему песни. Исключение — скачок после третьей ноты и в конце секунда (примеры 33, 34). Эти изменения, безусловно, несут семантическую нагрузку. Объединяет обе идеи и мощная динамика: *ff* в романсе и *f* в Сонате. Отметим также, что появившаяся со второй строки песни (т. 19) иная фактурная формула, имеющая дальше ведущее формообразующее значение у фортепиано, — секстоль тридцать вторых, разнообразно трактуется и в вариациях (примеры 35, 36). Возможно, что «Время» и первую часть Сонаты роднит не только тема (это подтверждает и сам автор), но и единый образ.

Тема Moderato andante является как бы зачином всего цикла. Она дает импульс к дальнейшим образным столкновениям и влияет на смысл всей Сонаты. Заслуживает внимания мастерское конструктивное решение самой темы, очень лаконичной и образно емкой. Тема включает серию и по вертикали, и по горизонтали (от разных нот в ином порядке). В совокупности образуется горизонтально-вертикальный пятиголосный канон¹⁷. Всего тема скомбинирована из десяти звуков. В ней не используются только «f» и «h», но им отведена особая, образно-композиционная роль.

Фактически уже в самой теме заложен принцип варьирования. Однако внимательнее рассмотрим ее начало, основанное на звуках, образующих некий альтерированный звукоряд от «с», своего рода симбиоз «усугубленного минора» характерного для Д. Д. Шостаковича. Мы не случайно говорим «симбиоз»: данный лад включает все основные пониженные ступени минора — II, IV, V локрийскую, которые появляются по мере разворачивания канона. В третьем такте обращает на себя внимание двойная альтерация: си-дубль-бемоль. С точки зрения ладового мышления — это лад с уменьшенной

¹⁷ В. Н. Холопова сравнивает этот канон с «квадратом»-акростихом» (46, с. 179).

октавой «h - ~~h~~». Уменьшенная октава и тяготение к уменьшенным интервалом характерно для ладового мышления Тищенко (об этом см., в частности, в монографии Б. А. Каца — 14).

Можно сделать вывод, что данная серийная организация музыкальной ткани содержит ладовую основу. Более того, здесь композитор явно вступает в своеобразный диалог серийной и ладовой организации музыкальной ткани. (А. Андреев также отмечает достижение «ладового» результата на почве внеладовой организации» в творчестве Г. И. Уствольской — 1, с. 248.)

Раскрытие ладовой основы серии позволяет рассмотреть музыкальную ткань темы с точки зрения интонационного сопряжения. Этим, в частности, и объясняются последования типа си-дубль-бемоля после си-бемоля или фа-бемоля после ми-бемоля, то есть сомнительно значение автономного тона, но явна роль интонационных тяготений.

Взаимоотношение восходящего и нисходящего движения тонов играет также интонационную роль. В результате и по горизонтали возникает группа уменьшенных октав и других уменьшенных интервалов. Обращают на себя внимание последние ходы с диезами: «a-fis-gis-d-dis». В этом настойчивом повышении улавливается ладовое «просветление», а заключительная нисходящая уменьшенная октава еще раз подтверждает, что это лейтинтервал.

Отметим также, что в теме активно развиваются не только горизонтальные, но и вертикальные процессы, которые образуются благодаря широким ходам. В результате каждая нота в той или иной октаве с помощью педали несет функцию пласта. На протяжении всех пяти тактов темы постоянно существует пять пластов (именно первые пять звуков, формирующих пласты фактуры, записаны в эскизной тетради).

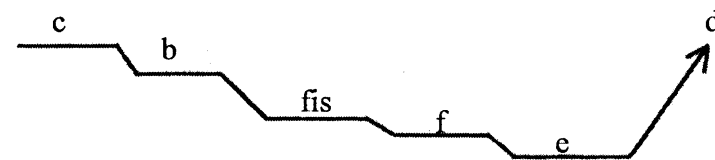
Раскрывая семантическую роль темы, обратимся к ее генезису, к песне на слова Шелли, где первая строка — казнящие строгие слова: «Время, время, жизни скорбный гений!» Не исключено, что здесь отражены такие парадоксы времени, как невозможность повторить мгновение и его возвращение на ином уровне; разные ощущения времени и его объективность, взаимосвязь последующего с предыдущим. Время — это загадка, его символ — сфинкс, который лежит в основе всей метроритмической структуры первой части, порождая цепь ассоциаций. Возможно, что это модель времени в звуках (при относительно спокойном темпе музыки — Moderato andante, автор требовал при исполнении «не тянуть темп, ощущать тяготение одного тона в другой»). Сильнейшая энергетика между звуками с охватом всего клавиатурного пространства создает выразительный образ.

Когда затухает последний звук, вступает вторая тема вариаций. Несмотря на лаконизм средств выразительности, она содержит яркий

контраст: 1) звуковой (тема начинается с двукратного удара звука «f», которого не было в серии), 2) фактурный (исчезают пласты, появляется форшлаг), 3) ритмический (триоль с четвертями вместо бревисов), 4) масштабный (протяженность новой темы в один такт), 5) динамический (пример 36). Вторая тема — кульминация предыдущей темы и, одновременно, ее отрицание. Это контрсила, противодействие. Чередование друг за другом их вариаций усиливает взаимовлияние обеих тем, они динамизируются и создается сильное поле экспрессии.

Первая часть включает по четыре динамизированные вариации на каждую тему и коду — заключительную вариацию. Экспрессивным центром является вариация № 3, четвертая — восстанавливает изначальное состояние. Пятая вариация на исходную серию (видимо именно ее набросок есть в эскизной тетради) по драматургической и смысловой сути — это тихая кода. Таким образом, в первой части новыми драматургическими и композиционными средствами достигнут контраст, аналогичный контрасту между главной и побочной темами.

Вариационность первой темы — серии основана на звуковысотных модификациях и фактурных дополнениях. В совокупности они дают сильный импульс, динамизирующий образ. Эволюция звуковысотности (относительного начального тона серии) следующая: «с» (Т), «b» (Т1), «fis» (Т2), «f» (Т3), «e» (Т4), «d» (Т5-кода). Графическое изображение тесситурной направленности начальных звуков образует кривую:



Возможен вывод о взаимосвязи между звуковысотным положением серии, накоплением энергии и трансформацией образа: чем ниже проводится серия, тем больше драматизма она содержит. Самое же тесситурно высокое проведение серии оказывается «тихим» заключением. Фактурные оформления касаются всех пяти пластов и начинаются двумя шестнадцатыми с задержанием (♩). Во второй вариации дуоль превращается в квартоль и т. д. Таким образом, возникают вариации в виртуозном фактурном оформлении, вносящим динамику и экспрессию.

Аналогичные процессы происходят и со второй темой. Но ее варьирование более эксцентрично: в нем задействованы не только звуковысотность и фактура, но и активная имитация всех элементов (пример 37). При этом резко усиливается речевая императивная интонация. В результате с каждой вариацией разрастается масштаб темы: от одно-

го такта в три четверти до четырнадцати четвертей в вариации № 3. Весь комплекс вариаций второй темы является рассредоточенной интонационно-фазной формой.

Вторая часть — Allegro — развитие тревожной одногласно выраженной мысли. Это сгусток динамики, подводящий к мощной кластерной кульминации, что стало возможным благодаря необычно трактованной сонатной форме на основе одной темы и ее сквозного трансформирования. Более того, это единство сонатной формы и интонационно-фазной композиции, причем трактованной очень свободно.

В данной части тема-символ состоит из двух элементов, включающих главную и побочную темы: возгласов отдельных нот и гаммообразного движения (пример 38). Основа темы также серия из десяти нот, хотя и неортодоксальная из-за повтора «с». Она подвергается и полифоническим модификациям, и мотивному варьированию, и разработочному вычленению отдельных элементов. Но серия нигде не повторяется точно, она постоянно обновляется и ее движение сравнимо только с динамикой мыслительного процесса. Относительно точный повтор серии всегда связан с появлением новой фазы, которые переходят одна в другую путем мотивного сцепления, образуя сквозную композицию. Всего образуется девятнадцать фаз развертывания темы (не считая исходного показа серии), время от времени перебиваемых интермедиями-эпизодами. В лепке образа не последнюю роль играют паузы, канонические имитации, а в кульминации подключается и сонорика, в том числе имитация сонорных пластов.

Во второй части Сонаты происходит становление специфического фортепианного одноголосия, характерного именно для стиля Тищенко. До этого оно встречалось в его симфоническом, квартетном творчестве и в сольных композициях для струнных инструментов. На одноголосии основаны первые две фазы (21 такт) Allegro. В изощренных тематических манипуляциях, помимо инверсионного проведения, важен переменный метр, который придает горизонтали особую свободу дыхания. Лишь в третьей фазе происходит рассредоточение монодии на два голоса. Но это еще подобие двухголосия: диалог элементов монодии, разбросанных в разных регистрах (пример 39). Только здесь начинается расслоение темы-серии на главный и побочный тематические элементы. Уже в четвертой фазе дан в «зачаточной» стадии контрапункт. И лишь в шестой фазе звучит развитое контрапунктирование — в противодвижении. Драматургическое значение этого момента (43-й такт) подчеркнуто размашистыми возгласами трех четвертей на «Г», и впервые ремарками *crescendo poco a poco*. В седьмой фазе появляются элементы двухголосного канона в обращении, восьмая — уже полностью построена на канонических имитациях, и из двухголосия выделя-

ется третий голос. Но фактура по-прежнему графична и рассредоточена. Девятая фаза начинается с активного трехголосия на *mf*, и лишь в десятой фазе впервые весь материал звучит *f*. (Точная фиксация динамики очень важна, так как Тищенко предпочитает террасообразную, строго регламентированную динамику.) Эта фаза наиболее объемна, в ней появляется четырехголосие, и ею завершается экспозиция столь необычного сонатного allegro. Насыщение тематического материала уже при экспонировании активной разработочностью — типичная черта сонатных форм школы Шостаковича и, в особенности, творчества Тищенко.

В начале разработки динамизация материала приостанавливается: фазовое развитие тематизма сменяется интермедией-эпизодом — темой и ее вариацией (см. т. 76), где звучность вновь становится тихой. Тема на основе горизонтали (неортодоксальный серийный ряд из двенадцати тонов), движущаяся зигзагами вверх и вниз уменьшенными интервалами, содержит скрытое двухголосие (пример 40).

После варьирования серии эпизода, с вершинного «des» вновь возобновляется фазовое развитие основного тематизма. Эти разработочные фазы особенно насыщены полифонической техникой: здесь и виртуозные стреттные проведения второго тематического элемента, и разнообразные инверсии, и мощный ритмически неточный четырехголосный канон на *ff* (фаза 14 — пример 41). Даже волнообразные предкульминационные предикты построены по принципу имитации в восходящем движении лаконичного мотива. Перед кульминацией обращает на себя внимание структура трех коротких интермедий: по принципу диалога, его инверсии и полилога.

В кульминационной зоне важны сонорные краски. Линеарную графику сменяют два фактурных плана¹⁸: в виде выдержанных на педали вертикалей и поступенного движения кластеров. Всего можно наметить пять динамических волн. Однако в этой сонорности есть еще мотивные прообразы побочной темы, и сам принцип построения кластерной волны полифоничен. Здесь также, только в ином качестве, представлен диалог разных методов письма, который наметился в коротких графичных интермедиях.

Последние две фазы приходятся на сжатую, динамизированную репризу, до конца основанную на сквозном развитии. В ней сразу по-

¹⁸ Двуплановость — явление отличное от двухголосия, хотя и родственное. Это определение из оркестровки: когда группа голосов выполняет одну и ту же функцию. В фортепианной музыке переход голосов в «план» предполагает значительное уплотнение каждого из голосов по вертикали. Обычно для таких фрагментов характерен менее детализированный интонационный рисунок, более обобщенная фресковая манера изложения.

является трехплановость, быстро переходящая в жесткое трехголосие. Завершается часть призывными мотивами из второго тематического элемента — побочной темы — и грозным постукиванием трех «а». Еле уловимый образ разросся до разбушевавшейся стихии. Но ответ на целый ряд вопросов не найден. И следующая часть — новый этап этого развития, более зловещий, инфернальный.

Третья часть — *Allegro leggiero* — своеобразно претворяет жанровые особенности быстрой хоральной прелюдии на *cantus firmus* — серии из первой части с контрапунктическим фоном из восьмых и шестнадцатых. Ее отличает тревожный, крайне нервный, экзальтированный тон, с моментами сильной экспрессии в кульминационной зоне — в репризе. (По мнению В. Н. Холоповой, это скерцо, см. 46.) Часть напоминает фантастические видения в духе «Каприччос» Ф. Гойи. В отличие от второй части, идею которой она продолжает, тематизм третьей более ирреален, а общее развитие не столь прямолинейно: в нем есть и обратное динамическое движение и целые фрагменты, построенные на сильных динамических контрастах — *ff* и *pp*.

Это интонационно-фазная форма с большой серединой в виде вариаций, что придает ей черты развернутой трехчастной композиции с кодой. В отличие от *Allegro*, фазы здесь более протяженные и изощреннее по развертыванию материала. К тому же составных элементов в тематизме (точнее — контрапункте к теме) намного больше.

На первый взгляд, тематизм здесь основан не на серии, а на альтерированном ладе с элементами хроматики, с переменной тоникой (*пример 42*). Структура строится на увеличенных октавах: «des-d», «f-fis» переходят в чистую октаву «b-b» — во временную тонику или терцовый тон «g». Однако серийность напоминает о себе уже в 10-м такте появлением темы первой части, ассоциирующейся с образом времени. Главенствующее смысловое и композиционное положение серии, ее роль *cantus firmus* показывает, что весь остальной материал — только контрапункт к ней (этот вывод подтверждает и автор). Появляясь бревисами внизу (на первой отдельной строке), тема затем проходит как в прямом движении, так и в обращении.

В тематических модификациях важную роль играют полифонические приемы. Так, во второй и четвертой фазах начальный мотив проходит в инверсии, неоднократно инверсионно излагается и тематическая серия из первой части. «Образу времени» постоянно сопутствует извилистая горизонталь. Даже в репризе, которая большую часть звучит на *pp*, серия везде пробивается на *f*, занимая отдельную нотную строку, подобно самостоятельной инструментальной партии.

Очень важна середина. Она начинается после двух политональных аккордов, к которым подводит всё движение первого раздела, и паузы

(своего рода «антракта») — первого мгновенного перерыва в нескончаемом контрапунктическом потоке. Середину основывает императивная тема, контрастная по фактуре (в ней есть вертикальные созвучия), динамике (*ff*), драматургии (встречаются паузы между звучащими элементами), по экспрессии. Это рывкистый аккордовый мотив с задержанием среднего тона и речитативные триоли: контраст многозвучия и горизонтали. Но в последующих лаконичных шести вариациях этот контраст исчезает, главным образом благодаря развитию триольного мотива. Постепенно сводится на нет императивность, триольный мотив станет тише, и его последний тон «fis» будет органичным пунктом, на котором начнется протяженная реприза (33 такта). В ее затаенной звучности в глубине басов на *f* вновь возникает серия из первой части. Вся эта фаза воспринимается как колоссальный предыкт перед мощной кульминационной зоной. Она наступает внезапно, подобно урагану, *subito ff*, в фактурно-октавном укрупнении без *cantus firmus*. Жесткие октавные скачки контрапункта (камни преткновения для пианистов) таят в себе колоссальную энергию. Сливаясь с кодой, фаза сообщает ей свою «бесовскую» силу.

Несколько тактов коды подобны «параду» тем, точнее, их «обрывков». В коде появляются и *cantus firmus*, и серия из середины второй части, и речитативный мотив триолями из *Allegro leggiero*, и его же интонации первого контрапунктического элемента (в укрупнении), и второй тематический элемент начальной части. Неожиданно здесь раскрывается их родство, после которого оправданным становится движение в финал *attacca*. Достигается невероятная слитность с совершенно противоположным материалом: образом глубокого размышления.

Протяженный медленный финал — *Lento* — представляет собой трехчастную форму, крайние разделы которой — двойные полифонические вариации, а середина включает фугато. Именно данная форма позволила соединить образы грозного предостережения и скорби с типичными интонациями *lamento*. В первой части всей Сонаты это образное начало есть в теме времени. И не случайно она контрапунктировала в инфернально-полетном *Allegro leggiero*. Через мучительную динамику мысли, через сонм возбужденных состояний обеих быстрых частей вновь возвращаются грозно-жалобные размышления первой части, но в ином облике. Эта форма позволяет воплотить и медленное развертывание одного образа, и статику другого — без их конфликтного столкновения. Данная часть наиболее театральна и представляет грандиозный эпилог трагедии, где на сцене всего два героя — два образа: вновь символ безжалостного времени и диалог автора со своей совестью.

Итак, первый раздел — восемь вариаций на две афористичные темы, часто отделенные друг от друга генеральной паузой, как бы антрактом.

Грозная тема (*T1*) интонационно родственна второму тематическому элементу начальной части. (Она зримо зарождается уже в конце *Allegro leggiero*.) Родство с первой частью усилено и многозвучным форшлагом, словно вбирающим в себя альтерированные ступени лада («**b-as-ges-des-es**»), но затем разрешаясь в три «белых» тона темы: «е», «е» и «d». После генеральной паузы первой теме отвечает вторая (*T2*), с вопросительным возгласом *lamento*, тоже из трех нот, в противоположном высоком регистре («**as-b-b**»). Темы вступают в диалог, и весь первый раздел — его медитативное развертывание (*пример 43*).

Особого внимания заслуживает сам тематический материал. Несмотря на уже отмеченный серийный облик, это ладовая структура, но с переменным основным тоном. Свободная метрическая организация чутко следует за интонацией. Контраст обеих тем подчеркнут не только интонационным движением, но и тесситурой, и динамикой (на протяжении всего раздела *fff* сменяется *pp*). Это не развитие, а медитация. Наиболее активна первая тема: уже с первой вариации она обрастает контрапунктами, часто проходит и в обращении и в ракоходе. Вторая тема — образец статики и суть ее заключается в постепенном исчезновении одного звука за другим. Причем тема всё время упирается в «в» - авторскую монограмму. И завершается раздел восходящей секундовой интонацией в большой октаве, рельефно отделяясь фермой (*пример 44*).

Эта последняя интонация — прообраз-зарождение темы середины *Piu mosso legato*. В основе ее протяженной горизонтали три восходящие хода по большим секундам с последующим секундовым ниспадением (*пример 44*). Возникает сквозное развитие, несмотря на четкое членение разделов формы.

Тема среднего раздела более подвижна, монологична. Ее генезис уходит в конгломерат «печальных» вокальных жанров (арий *lamento*, русских плачей-причитаний и т. д.). Но, в отличие от первого раздела, для этой монодии характерно постоянное развертывание. В своеобразной структуре середины сначала вырастает протяженный монолог, с ярко выраженными вокально-речевыми оборотами. Изредка монодия поддерживается аккомпанементом больших секунд, основанном на вертикальном сочетании ключевой интонации. Новая тема словно демонстрирует свои звукотворческие возможности. После тринадцатитактового монодийного развертывания возвращается исходный мотив из трех секунд, но из него теперь вырастает четырехголосное фугато, драматургия которого основана на линии единого развития (здесь окончательно преодолевается динамическая монотонность). Рефлексирующее сознание становится целенаправленным.

В момент наивысшего динамического напряжения в высокой третьей октаве «пронзительным» контрапунктом появляется первая тема (*T1*) из начального раздела (до этого она звучала только в басу). И фугато как бы внезапно обрывается. Новым «персонажем» становится мощная тонально определенная вертикаль; подобно преграде-отрицанию она обрамлена паузами. Всего следует шесть отрицаний. Их движение по тональному кругу («**g-es-d-dis-cis-g**») вызывает ассоциации с символикой жизни — кругом, что, возможно, продиктовано концепцией.

Между вертикалями проходят разные по музыкальному наполнению фрагменты, но смысл их един — поиск выхода. Здесь и контрапунктирующие обе темы из первой части, и тема только что отзвучавшего фугато (в основном виде и в инверсии), и монологи. Они подобны скорбному голосу автора, который оттеняет все предыдущие мысли. В структуре монодии, охватывающей широкий диапазон (что характерно для Тищенко), временами угадываются интонации темы фугато. Обращают на себя внимание одинаковые окончания строк, подчеркнутые акцентом: трижды это нисходящая большая секунда, затем восходящая вопросительная и опять ниспадающая. Прообразы подобных философских монодических интонаций можно услышать в оперных монологах, в протяжных рассказах сказителей и т. д. Смысл этого фрагмента состоит в том, что голос автора, его искания привели к исходной мысли — к репризе. Она компактна, сжата. Обе темы в ней звучат тихо, между ними нет генеральных пауз. Они как бы сблизились, их разделяет только регистровая контрастность. Сразу же начинается цепь вариаций. В последних проведениях первой темы от нее остаются только два звука в инверсии, и им в вышине, как жалобное напоминание, дважды вторит вторая тема, завершающаяся долгим «в» второй октавы — авторской монограммой.

Соната № 3 — одно из самых глубоких по смыслу и оригинальных по замыслу фортепианных произведений в мировой музыке. Это — драма, но драма не событийная, а происходящая в духовном мире героя-автора. В ее основе сложнейшие мыслительные процессы, состоящие из глубокой рефлексии и стремительной динамики, оставляющие в душе человека глубокий след. Герои духовной драмы автора — его мысли и чувства. В определенной степени это исповедальное сочинение, одним из подтверждений является роль звука-монограммы.

Связь первой серии с романсом «Время» приводит к выводу, что образ времени, осознание его в трагическом контексте человеческого существования, составляют смысловую суть драмы-Сонаты. Аналогичные концепции встречаются в творчестве Тищенко всю жизнь: наибо-

лее ранний образец — «Грустные песни», более поздний — вокальный цикл «Дорога» на слова О. Дриза¹⁹, посвященный Шостаковичу, Седьмая симфония и т. д. Подобная тема всегда предполагает и диалог со своей совестью, отголоски которого слышны в финале. Прообразы финала следует искать в фугах из последних частей сонат Л. Бетховена, П. Хиндемита и в литературе — на страницах произведений В. Шекспира, В. Гёте, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского.

Соната во многом уникальна в плане драматургии, трактовки жанра, формы, выразительных средств, их семантики и пианистических решений. Это позволяет сделать ряд выводов:

- редким для сонатного цикла, тем более столь масштабного, является его обрамление медленными частями;
- в цикле нет части-отстранения, всё развитие сфокусировано на разных ипостасях одного образа и направлено к финалу, выводу, который сконцентрирован в конце, хотя образно значительна и первая часть — заявка идеи;
- исключительным является соседство двух масштабных быстрых частей в середине цикла;
- нетрадиционна образная многоплановость обеих быстрых частей: а) они составляют одно целое, третья часть продолжает то, что начато во второй, в) в контексте целого третья часть является как бы прелюдией к колоссальному финалу, включающему фугато и полифонические вариации, с) Allegro leggiero мотивно спаяно с первой частью благодаря cantus firmus — серии;
- появляется новая трактовка финальной полифонической части — не утверждения (как у Бетховена или у Хиндемита), но глубоко трагического размышления, неординарна трактовка фугато в обрамлении полифонических вариаций;
- встречается сонатная форма с одной темой, сочетающей элементы и главной и побочной тем (вторая часть);
- высока роль неортодоксальной серийности в становлении циклической композиции, в серии заложен принцип монотематизма, идея раскрывается подобно бетховенским «вводам в творческую лабораторию»;
- важна интенсивная мотивная работа в становлении материала, который отличается предельным лаконизмом тем, их связью друг с другом, значительной ролью реминисценций;
- в организации музыкальной ткани проявляется своеобразная взаимосвязь лада и серии: в серии есть принцип ладового мышления, в ладовых структурах встречается переменная тоника;

¹⁹ Напомним, что Пять песен были написаны в молодости, и лишь в 1996 г., когда появились еще три песни, сформировался, по признанию композитора, цикл. Его смысловым центром стала песня «Куда убегает весна».

- самостоятельный выразительный смысл приобретают горизонталы; впервые в фортепианной сонате Тищенко эти процессы получают столь полное выражение;
- велико драматургическое и смысловое значение пауз, автономных звуков; появляются звукоинтонации;
- сонорные пласты содержат ясно расчлененное многоголосие;
- для тематизма характерна семантическая выразительность музыкального языка;
- это редкий жанр сонаты-монодрамы;
- в цикле воплощены новые для фортепианной музыки образы размышления, отраженные в новаторских пианистических формулах.

Среди последующих сочинений Тищенко особо выделяется **Соната № 4 (C-dur, op. 53, 1972), посвященная Праге**, где композитор получил премию за Первый виолончельный концерт. Соната представляет собой еще один выдающийся образец нового фортепианного конструктивного мышления Тищенко и неординарной трактовки сонатного цикла. Это — три развернутые инвенции, где воплощена идея становления, развития трагической мысли и ее перерождения.

Четвертая соната развивает то, что было характерно для предыдущих произведений этого жанра и, как всегда у Тищенко, является собой нечто новое. Прежде всего, она продолжает ту линию сонатного творчества, которая была намечена в Третьей сонате. Но новый опус выгодно отличается демократичным тематизмом, оптимистической концепцией, что в немалой степени обеспечено семантикой тональности — C-dur, конкретностью и многогранностью образов. В этом сочинении есть и погружение в сферу духовности и выход во вне. В Четвертой сонате гармонично сочетаются воля и мужество, жестокое наступление и победное ликование, задушевный лиризм и вакхическое упоение. Ее фактура отличается блеском и сочностью красок.

Первая часть — Allegro comodo — полна драматизма, энергии, неизменной пульсации, сочетания резко-колючего противостояния и стоического утверждения добра. Эта часть — яркий пример перерождения образа на основе всего лишь двух тем сонатной формы: главной и побочной. Помимо семантики колокольности здесь большое значение имеет прием остинато, через который воплощается образ времени. Он семантизируется не только в остинатной ритмической пульсации, исходная единица которой — четверть, но и в мелодическом рельефе, где важнейшую роль играет мотив из одновысотных, повторяющихся четвертей. Четвертная длительность приобретает в этой части значение ритмоинтонации. Не исключено, что здесь вновь, хотя и иначе, нежели в Сонате № 3, претворяется образ времени, с его много-

значностью и изменчивостью. Этот образ как нельзя совершеннее воплощается в интонационно-фазной композиции — как форме второго плана в сонатном *allegro*. Ее типологические черты представлены настолько явственно и самобытно, что, порой, сложно выявить: какое формообразование первично.

Фактура части и методы развития линейно-полифоничны с элементами имитационности. Но это свободная полифония, где число голосов колеблется от одного до четырех, есть масштабные впечатляющие одnogолосные фрагменты. Первую часть справедливо обозначить и инвенцией.

Основу части составляет главная тема, состоящая из двух мотивов: оstinатно-постукивающих на одном звуке четвертей (*a*) и восходящих по терциям восьмых (*b*), как противопоставления их устойчивости, неизблемости (*пример 45*). Это основной мотивный материал, из тонального движения которого, его мотивной разработанности, свободного развертывания, способности выступать в инверсии или быть лаконичным строится протяженная музыкальная ткань части. Тема подобна разрастающемуся мощному дереву, где от единого ствола появляется несколько ветвей, дающих всё новые и новые побеги. Волевая и энергичная главная тема, начинаясь в первой октаве двумя незатейливыми мотивами, постепенно завоевывает многооктавное пространство. В ее свободном мотивном развертывании в разных частях клавиатуры слышатся скрытое двухголосие и колоссальный потенциал полифонического движения. Драматургия основана на динамизации материала, прямо пропорциональной увеличению числа голосов, уплотнению фактуры.

Несмотря на значительную роль разработанного метода, ведущим в *Allegro commodo* является вариационно-полифонический метод. Тематический материал части проходит через восемь фаз мотивно-фактурных трансформаций, каждая из которых представляет либо этап энергетического накопления, либо зону «катастрофы», либо зону спада или утверждения. Каждая последующая фаза подобна сцене из драмы, где появляются новые герои, раскрываются иные грани уже известных характеров. Первые пять фаз приходятся на гигантскую экспозицию (т. 1 — 155)²⁰, суть которой — интенсивное развертывание главной темы, подведение ее к мощной кульминацией зоне (фаза 7) и уход в тишину. Почти везде границей начала каждой новой фазы служит проведение главной темы (в основном, исходного мотива).

²⁰ Фаза 1 — до 68 т., фаза 2 — с т. 68 (с появления Г. Т. во втором голосе), фаза 3 — с т. 90 (начало трехголосия), фаза 4 — с т. 103 (четыреголосие), фаза 5 — с т. 138 (кульминация в экспонировании Г. П.), фаза 6 — с т. 155 (начало разработки), фаза 7 — с т. 189 (кульминация части), фаза 8 — с т. 215 (реприза).

В первой фазе 52 такта занимает одnogолосное развертывание главной темы. Только в середине экспозиции, в басу, контрапунктируя с главной темой, появляется побочная, точнее, тематический элемент: короткий, подобный форшлагу мотив (*пример 46*). Поначалу он звучит изредка, но его «грозный оскал» предвещает в будущем значительное драматургическое влияние. Здесь впервые наиболее полно представлена особенность сонатной драматургии Тищенко: сведение экспонирования побочной темы до минимума, наряду с исчерпывающим показом и развитием главной темы²¹.

Каждая фаза путем мотивного сцепления плавно переходит в следующую. Первые три фазы основаны на постепенном накоплении голосов, расширении диапазона до крайних точек клавиатуры, усилении динамики до *ff* и ее внезапного спада (*ppp*). Вторая фаза сразу начинается с двухголосного развития-варьирования основных мотивов главной темы, здесь уже встречается и каноническая имитация в обращении. В следующей фазе к контрапункту присоединяется третий голос, в предкульминационной четвертой — наиболее протяженной — звучит четырехголосие, которое переходит в диалогическое расслоение всех голосов, а потом преобразуется в полилог. Именно здесь вновь после первого показ появляется побочный тематический элемент. Но в конце экспозиции остаются только две горизонталы, которые в контрапунктирующем противодвижении устремляются друг к другу, и во внезапной тишине, подобной предгрозовому затишью, вновь и вновь звучит оstinатное постукивание четвертей исходного мотива главной темы (*пример 47*).

С главной темы шестой фазы на *fff* начинается разработка — зона «катастрофы», происходит окончательное полное «перерождение» образа (*пример 47*). Активная энергичная главная тема становится грозной, с драматической интонацией, усиленной *cis-moll*. Противодвижение горизонталей терцовой структуры подводит к кульминации — апогею колокольности, в виде рассредоточенных в пространстве двух мощных созвучий. И если колокольная двуплановость — это образы «действия», то здесь же начинается имитационно-контрапунктическое

²¹ По мнению И. К. Кузнецова (см. 15), побочная тема вступает в т. 42. Однако, на наш взгляд, здесь продолжается мотивное развертывание главной темы. То, что побочная начинается только в т. 53 обосновывается следующим: это первый новый интонационно-фактурный тематический элемент, который в дальнейшем сыграет важную образно-драматургическую роль, став «силой противодействия». Не совпадает наше мнение по поводу границ разработки (И. К. Кузнецов считает, что она начинается в т. 68). Но это всё продолжение экспонирования главной темы, логическое завершение которого наступает только в т. 155. Вступление разработки подчеркнуто мощной динамикой и цезурой. Нашу точку зрения (как и по другим вопросам образности и структуры Сонаты) подтверждает композитор.

движение «сил противодействия», интонационным ядром которых является зловеющая побочная тема. Только в точке золотого сечения полностью раскрывается ее истинное значение. Несмотря на то, что «зона действия» побочной темы очень сжата, по драматургической роли она не уступает главной, так как побочная тема — та сила, которая в одночасье нарушила стройность и порядок длительного развертывания главной темы. И завершается разработка синтезом побочной и колокольности (т. 204-206). Если учесть, что последняя интонационно и ритмически «выросла» из основного мотива главной темы, то здесь представлен яркий пример контрапунктирования главной и побочной тем.

В Четвертой сонате этот композиционный принцип развивается во всех основных разделах сонатной формы. Именно с одновременного проведения главной и побочной тем начинается реприза. Побочная тема появляется в нижнем голосе четырьмя отстоящими друг от друга афористичными интонациями, причем трижды это только одинокий звук, однако смысловое и драматургическое значение этих звуков очень велико. Завершается часть подобно началу многотактовым одноголосием, с победным утверждением **C-dur**.

По мнению Тищенко, в этой части «говорить о классическом сонатном членении нельзя. Здесь возможно найти черты старосонатной формы. Поэтому тут ярко выражена двухчастная форма (с разработки — т. 155 и до конца, *Г. О.*) и побочная партия сведена к минимуму».

Вторая часть — *Tranquillo, Rubato* — образец возвышенно-тонкой, но вполне земной по мирозерцанию лирики. Она господствует в крайних разделах, в бурной же середине слышатся вихри взволнованного завораживающего вальса, каждая фраза-волна которого начинается с вершины-источника, и смертельное противоборство сумрачных стихий. *Tranquillo, Rubato* — сложная трехчастная форма с чертами вариационности и разработанности.

Во второй части налицо жанровое начало, которое подчеркнуто всеми средствами выразительности. В ней есть многое от эстрадной песни с элементами капризно-изменчивого вальса. Поэтому на первый план выходит обаятельная приглушенная мелодия. Трактовка двухплановой фактуры, на первый взгляд, кажется сугубо гомофонно-гармонической (в частности, такой точки зрения придерживается Л. Е. Гаккель — см. 7). Но протяженные выразительные басы не просто гармоническая «подсветка» мелодии, а выразительная горизонталь, и дальнейшее ее раскрытие подтверждает, что это самостоятельный голос. Напевно-красивая мелодия верхнего голоса в совокупности с басовой горизонталью образуют двухплановость. Басовый голос, при всей строгости его мелодического рельефа, несет гармоническую, контрапунктическую и сонорную функции.

Как характерно для Тищенко, исходный мотивный материал очень лаконичен: выразительная попевка с восходящим вопросительным ходом (*a*), вальсовые «летающие» трехдольные фигурки (*b*) и мягкое разрешение (*c*). Но из этих трех элементов выстраивается гибкая мелодическая линия, временами прерываемая выразительными паузами, что придает ей черты доверительной мелодекламации (*пример 48*). Для работы с материалом характерно развертывание, варьирование вкупе с полифоническими методами. Последние наиболее ярко выражены в середине с капризными инверсионными переходами трехдольного мотива (*b*).

Смысл темы составляет не только мелодическая интонация, но и метроритм, воплощающий сиюминутные душевные колебания. *Rubato*, помеченное автором в сущности уже отражено в тексте, благодаря не-

нормативной записи (шестнадцатых с микроускорениями , то-

чек, удлиняющих длительности) и «непредсказуемой» метрической переменности почти в каждом такте. Так возникает образ зыбкий и трепетный. Постепенно, по мере развития образа фактура уплотняется и переходит из скупого двухголосия в изопренно контрапунктированную ткань. Ее самая вершинная интонационная точка становится исходным импульсом в развитии среднего раздела части — бурного драматического вальса. В нем отмечается три волны. Драматургия первых двух схожа: по принципу ниспадающего звучания. Но третья волна, с колоссальным восходящим предыктом к репризе — это сложное контрапунктическое построение, где в басу звучит основная тема части, но не обаятельно трогательная, а трагически-напряженная, и вверху — трехголосное сплетение вальсовых мотивов. Казалось бы «мирный» благополучный образ перерождается в возглас боли и страданий. И только дойдя до предыкта с единой, восходящей к вершине клавиатуры горизонталью, основанной на ритмической прогрессии — постепенном «сжатии» длительностей (*пример 49*), вновь появляется ясная интонация добра и поэзии.

Завершает эту драматургическую картину сокращенная реприза, ибо всё основное было высказано, и остался только последний вопрос, который так и повисает неразрешенной доминантой.

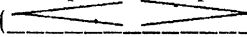
Все три части Сонаты отличаются редким для фортепианной музыки выразительным использованием всех регистров. Но в каждой части это решается по-разному. Финал — *Allegro molto* — начинается с одноголосного утверждения тонико-доминантовой квинты **C-dur** в большой октаве. Столь длительное «гудение» с самого начала басового регистра трудно найти в мировой фортепианной сонате. Здесь вновь налицо жанровое начало, стихия джазовой танцевальности. Яркий одноголосный тематизм угловат, подобно жесткому рельефу причудливо изогну-

той стальной линии. Его неповторимость рождается не только в интонационных разворотах, но и во впечатляющем метроритмическом рисунке, в сочетании железного остinato в чередовании ритмических формул и нерегулярных метрических акцентов (пример 50). Новаторская, рассредоточенная интонационно-фазная форма (в десять фаз) с контрастной серединой воплощает динамико-энергетическое начало («полифоническая токката» — И. К. Кузнецов, см. 15).

Первая часть финала (шесть фаз) построена на постепенном усилении динамики до *fff*, охвате всего клавиатурного пространства рояля и уплотнении фактуры от одноголосия (29 тактов) до трех-четыrehголосия. При единстве тематизма финал увлекает разнообразными методами работы с материалом, блеском композиционного письма и центристремительной силой направленности к кульминационной зоне — красочному преддыкту перед серединой. Каждая фаза содержит что-то новое, становясь выразительной ступенью в раскрытии энергичного образа. Первая фаза — экспонирование тематического зерна из двух элементов и его варьирование в басовом регистре, вплетение в одноголосную ткань нового динамизирующего мотива (примеры 50, 51). Во второй фазе появляется дополнительный сонорно-конструктивный элемент — тянущееся «es» первой октавы, с которого начинается развитие двухголосия.

Особое внимание привлекает третья фаза, где оба голоса в параллельном движении, в основном в секунду, разворачивают на много тактов второй тематический элемент: образуется многотактовая интонационно изошренная цепочка, проходящая только в большой и контроктаве. Далее, благодаря подключению нового голоса, появляется трехголосие. В четвертой фазе уже представлено четырехголосие, которое внезапно выстраивается в аккордовую структуру, прерываемую (впервые!) паузами. Возникает диалог четырех голосов (2+2) в регистровом противопоставлении. В пятой фазе тема распределяется между голосами, которые, порой, объединены в звукогроздь. Каждый звук становится автономнее и, контрастно ему, на напряженном фоне пульсирующего «b» третьей октавы, из глубины басов поднимается ленточное терцово-секундовое двухголосие. Обращает на себя внимание верхний голос — на другом, «звнящем» конце рояля, со временем преобразующийся в двухголосие. В момент сближения обоих голосов на «es» второй октавы, усиленном приемом «a 2 tap!» (авторская ремарка) наступает сонорный преддыкт; то есть сонорные элементы несут драматургическую функцию предвестника — поворота в композиционной структуре целого.

Сильный фонический эффект появляется в середине — в эпизоде на основе одиннадцатикратного повторения в высоком регистре осо-

бого звукоряда на увеличенной октаве «es-e». Его волнообразное колебание с неизменным ритмом и фактурой, но при активном динамическом изменении ( *pp*) создает аллюзию звуковых релей окружающего мира. «Это имитация полицейской автомобильной сирены в Праге» (Б. И. Тищенко). В масштабе всего финала эпизод подобен интерлюдии.

После угасания интерлюдии как бы продолжается прерванное фазовое развитие. Но в нем больше пауз, нежели нот. Однако ритмическая пульсация придает этим автономным звукам сильное интонационное тяготение, объединяя их в целостную музыкальную мысль, в которой угадываются два голоса. Они распределены в противоположных краях клавиатуры, а между ними — тишина генеральных пауз. Возникает аллюзия полифонического диалога. Эта фаза — преддыкт к репризе, в образном плане, как бы собирание забытого. Здесь, по словам композитора, используется «прием «антикульминации». Вместо предполагаемой кульминации (где ей полагается быть) у меня все уходит в тишину, как бы исчезает «под воду». А кульминация появляется только в самом конце части». Таким образом достигается колоссальное энергетическое нагнетание в последних фазах финала, сравнимое с распрямлением сильно сжатой пружины.

После тишины генеральных пауз на *pp* включается моторика репризы. В ней тот же принцип единого динамического и фактурного разрастания, но всё это происходит значительно быстрее, нежели в первой части, подобно восстановлению забытого, а не возникновению нового. И уже в восьмой фазе на *ff* начинается кульминационная зона всей Сонаты в виде полифонического диалога между двумя интонационно-фактурными планами, расставленными в разных регистровых сферах. Постоянное удержание верхнего плана на педали создает фонический эффект звончатой праздничности. Непосредственно к колокольности апеллирует фактура девятой фазы: диалог тематических элементов между басовым и дискантовым регистрами фактурно оформлен кластерными «зонтиками» — двухголосными звукогроздьями (пример 52)²². Но в заключительной фазе побеждает нижний конструктивно четкий голос, выписанный октавами.

Завершается Соната победным трезвучием *C-dur*, захватывающим оба края клавиатуры. После гулко-звучания басового регистра он подобен вознесшейся к солнцу сверкающей башне.

²² Это одно из пианистически сложнейших мест, так как исполнителю приходится, не меняя темпа и ритмической картины, преодолевать большие скачки с разной фактурой. «Зонтиками» мы называем особую запись кластера, когда штили нескольких нот расходятся лучами из одной точки (см. пример 52). О. Ю. Малов обозначает такие кластеры «метелками» (17).

Четвертая соната — одно из достижений конструктивно-полифонического мышления в конце XX века. «Полифония в 4-й сонате Б. Тищенко определила, ...строение и общий облик тем...то есть сугубо мелодическое, полифоническое становление сонатой формы» (15, с. 112). В ней сконцентрировано единство логического и эмоционально-образного, линейного и колористического. Это новая трактовка классической сонатной триады — быстро-медленно-быстро — со всеми ее типологическими чертами.

Продолжая линию Третьей сонаты, Четвертая, несмотря на самообытный выразительный язык, во многом с ней связана. Оба произведения роднит:

- «опробывание» в фортепианной музыке нетиповых форм, прежде всего, интонационно-фазных, позволяющих создать целостное динамизированное построение; сочетание сонатной и интонационно-фазной форм;
- образование масштабной симфонизированной композиции при минимуме тематического материала, благодаря тематической работе, включающей прорастание, развертывание и варьирование;
- образное перерождение тематизма, воплощение модели сложных психических процессов;
- дальнейшее развитие жанра сонаты-спектакля, где каждая тема является как бы персонажем;
- новый конструктивный и образно-смысловой уровень сонорного начала;
- разнообразная трактовка полифонизации: скрытая полифония в монодии, имитационная, подголосочная, линейная техника в варьировании и развитии материала, разнообразие контрапунктов, в том числе и в виде диалога, переходящего в полилог, полифония колористических пластов, фактурных комплексов;
- исключительная формообразующая и смысловая роль одnogолосия, в «бесконечном» развертывании монодии ощущается влияние Скрипичной и Виолончельной сонат композитора;
- господство графического типа фактуры.

Анализ черт сходства Третьей и Четвертой сонат выявляет и их различия, которые определяются следующим:

- Четвертая соната не монообразна, в ней нет сквозного развития одной мысли-идеи, ее три части контрастны; но традиционной классической, сонатно-циклической схеме дается новая формообразующая и смысловая трактовка;
- в Сонате нет монотематизма, в каждой теме — новое тематическое образование;
- Соната тонально определена, при всех ладотональных модификациях в трех частях господствует **C-dur**;

— тематический материал Сонаты подчеркнуто демократичен, вызывает прямые ассоциации с массовыми первичными жанрами: эстрадной песней, вальсом, джазом;

— метроритмическая сфера Сонаты не только выразительно свободна в своей переменности, но и образно сочетается с агогикой; агогические нюансы зафиксированы в нотном тексте в виде нетрадиционных приемов нотной записи, ремарок ускорения и замедления, детализированного удлинения нот, постепенного «сжатия длительностей»;

— в Сонате иная смысловая роль пауз: здесь есть паузы-дыхания, паузы-ассоциации звука «про себя», паузы-«осмысления» и т. д., но нет пауз-«антрактов», как в финале Третьей сонаты;

— цикл отличается необычайно свободной трактовкой всех регистров, освоением всего диапазона рояля не благодаря общим формам движения, а на основе активной мотивной работы;

— в Сонате ярко выражена идея террасообразной динамики, которая вплотную связана с образной эволюцией, фактурной трансформацией.

В Четвертой сонате воплощаются все предыдущие достижения Тищенко и предвосхищается эволюция его сонатного стиля. Благодаря блестящему материалу и относительному удобству фактуры (хотя это тоже сложное сочинение), она, наряду со Второй сонатой, стала одним из наиболее репертуарных произведений композитора.

Глава III СОНАТЫ № 5 – 7

Пятая соната (e-moll, op. 56, 1973), посвященная безвременно умершей матери композитора — З. А. Тищенко, относится к наиболее сложным в фортепианном творчестве композитора. Это вершина драматической сонатной цикличности.

Немногочисленные наброски произведения находятся в тетради № 2, уже в начале которой дано много «заготовок» к балету «Ярославна». Например, на страницах 2-3 над наброском серии и ее вариантов встречается даже помета «ссора князей». На страницах 6-7 есть черновики музыки к спектаклю «Тот, который получает пощечины»: Галоп, Туш — «Проход зверей» (здесь стоит конкретная дата — 1973 год). На странице 12 — опять автографы «Ярославны», на странице 16 — финальное соло флейты из «Затмения» и т. д. Следовательно, возможен вывод, что наброски Пятой сонаты делались, примерно, в одно время с черновиками «Ярославны» и музыкой к спектаклю «Тот, который получает пощечины». Можно предположить, что между этими сочинениями, особенно балетом и Сонатой № 5, есть связь (именно в аспекте глубинного проникновения в духовный мир человека²³).

Только один набросок — первые четыре такта вступительной темы финала — можно с точностью отнести к Пятой сонате (*пример 53*). Записана мелодия верхнего голоса как основа музыкального материала финала. В отличие от окончательного варианта, в ней нет тактовой черты, встречаются и интонационные разночтения: еще «не прописан» подробно конец фразы, но идея мелодического рельефа — восходящего секстового хода к «b» — несомненна. Любопытно, что из второго голоса записано только «g» контроктавы. Эта нота, видимо, рассматривалась композитором как символ нижнего голоса, особенно тех фрагментов, когда горизонталь протяженна и записывается крупными длительностями, а, главное, намечен его исходный тон — «g».

Как и в предыдущих сонатах, в Пятой представлено очень ярко конструктивное начало, нетрадиционное темо- и формообразование. Исключительно важна роль образных тематических элементов, а среди методов их развития — прорастания. Здесь значительнее функция колористики. Полифоническое мышление выявляет и конструктивность, и красочность (в виде своеобразной полифонии регистров). Драматический накал Сонаты достигается при главенстве единой линии динамического нарастания (до финала) и спада.

Пятая соната — масштабный трехчастный цикл с энергетически активным, но афористичным Интермеццо после второй части (Соната длится 35 минут). Циклическая композиция основана на принципе разнопланового контраста между частями: темпового (*Allegro leggiero dolce*, *Allegro doppio*, *Tranquillo maestoso*), фактурного, композиционного (сонатное *allegro*, интонационно-фазная форма, сложная трехчастная). Тем не менее, это целостное высказывание, мощное по силе воздействия, равноценное оперно-симфоническому полотну. Подобная целостность достигается общностью образно-драматургической идеи: во всех частях главенствует одна тема, все части объединены единым лирико-драматическим образом и каждая представляет разные его ипостаси. Именно поэтому композитор вводит между второй и третьей частями Интермеццо, своего рода предыкт перед финалом (он вступает *attacca*).


Первая часть — *Allegro leggiero dolce* — взволнованное драматическое повествование, поражающее образной трансформацией: от легкого, нервного дуновения-полета до тревожных мощных раскатов, величественных экспрессивных аккордовых построений в конце экспозиции, через драматизм разработки вновь к мощному трагедийному утверждению заключительной партии.

Концепция Сонаты, воплощающая тревожные мысли, глубинные процессы сознания и подсознания, вызванные трагическими переживаниями, получает в первой части мощный импульс к дальнейшему развитию. Детализация интонационно-мотивного процесса главной партии позволила выразить подобный образ.

В структуре главной партии четко представлены четыре субмотива, которые активно развиваются уже в экспозиции. Ведущий, открывающий Сонату, основан на трех звуках по рельефу мажорного трезвучия (*E-dur*), обрывающихся выразительными паузами. Как свидетельствует композитор, этот элемент возник из трехдольного мотива основной темы второй части Сонаты № 4 (*пример 48*). Здесь, в Сонате № 5, он приобретает значение лейтмотива. Весь одnogолосный первый раздел части (две страницы без тактового деления), подобный прихотливой вязи, построен на его многоплановом развитии и варьировании. Одна из особенностей этого важного раздела главной партии в исключительной роли пауз: они «дышат», «говорят»; по мнению М. И. Нестьевой, «...от Пятой фортепианной сонаты — пристальное внимание к каждому звуку ...ощущение музыкальной ткани, наполненной как бы не нотами, а паузами между нот...», более объективный, отстраненный взгляд на мир» (20, с. 352).

²³ О тяготении Пятой и Шестой сонат к Симфонии № 4 и к «Ярославне» в начале 80-х годов писала М. И. Нестьева (20). Изучение набросков эскизной тетради № 2 еще раз подтверждает это.

В разворачивании главной партии тесно переплетаются методы прораствания и варьирования, обусловившие протяженное экспрессивно-увлекательное построение. Причем ведущим является уже отмеченный мотив из трех нот, а остальные мотивы (назовем их условно *b*, *c*, *d*), точнее, мотивные «эмбрионы» возникают в процессе выразительных метаморфоз основного мотива (*a*), когда их появление обуславливается образной и конструктивной логикой (пример 54). Время от времени все мотивы попеременно преобразуются вариантно, в разных тональностях и в инверсии. Динамизация ткани достигается за счет полифонического обрастания графической одnogолосной и двухголосной фактуры другими голосами (как в Четвертой сонате).

Вся главная партия представляет собой активную виртуозную трехчастную композицию, строящуюся по линии динамического нарастания (от *ppp* к *ff*). Первый раздел, начинающийся на *ppp* тревожными раскатами прерываемых паузами арпеджио, сплошь одnogолосен и охватывает только высокий регистр. В его ажурной графике, когда триольная ритмическая формула как бы исчерпывает себя, появляются шестнадцатые с ускорением (). Мотив по звукам трезвучия (*a*) свободно «парит» в пространстве, то прерываясь паузами, то продолжая свое непредсказуемое движение. Его раскованности способствует и свободная метрика (тактовая черта появляется только после активного разворачивания мотива *a*). Это присущий фактуре Тищенко метод «рассредоточенного прораствания». (Всего мотив *a* в основной тональности проходит десять раз.)

В конце раздела появляются непритязательные трелеобразные повторы в терцию (*b*). Они естественно вписываются в горизонталь и, наряду с основным мотивом, становятся активным элементом для ее безграничного разраствания. Завершается раздел новым мотивом утвердительного характера (*c*). Резко контрастируя и интонационно, и ритмически ко всему предыдущему материалу, он играет роль мотива-предвестника. В данной точке композиции он предвещает начало второго раздела главной партии, где впервые появляется тактовая черта, а постепенный интонационный спуск в нижний регистр ведет к арпеджированному раскату через всю клавиатуру. Это мастерски подчеркивается постепенным вступлением второго голоса: сначала в виде диалога двух трезвучий, краткого задержания верхнего голоса, а затем — как выразительное встречное движение (пример 55). Композитор словно демонстрирует процесс не только прораствания одnogолосного тематизма из «эмбрионального» состояния, но и его дальнейшей полифонизации.

Побочная партия построена на уже известном материале, но в новой для него интерпретации: на рассредоточенных среди пауз двузвучных мотивных «эмбрионах» и их вариантах (пример 56).

Здесь можно наблюдать относительно редкий для сонатной формы случай, когда кульминация приходится на заключительную тему, причем, очень лаконичную, практически не участвующую в разработке материала, а ставшую как бы итогом этой разработки. Ее зарождение начинается в контрапункте к побочной теме в виде почти беззвучного голоса (♦ — пример 56). После господства одно-двухголосной графики этот голос явно подготавливает появление фактурно нового образа, логичным и ожидаемым становится контрастный выразительный язык заключительной темы. Ее экстатический хорал, усиленный звучанием только высоких октав — «подражание органчику сё из японской гагаку» (Б. И. Тищенко). Впервые появляются целые длительности, подчеркнутые ферматами, исчезают паузы, легкая ажурная графика сменяется восторженным многозвучием, в основе которого трезвучия, оттененные либо неаккордовыми звуками, либо политональными наложениями (пример 57).

Если протяженная главная партия и побочная тема представляют линию неуклонного динамического нарастания, то мощная заключительная вносит динамическое равновесие, уходя к концу в изначальную тишину (*ppp*). В экспозиции со скульптурной выпуклостью отражено формообразование всей Сонаты.

В грандиозной разработке конкретизируется тот образ, который достаточно полно был представлен ранее, это как бы новая фаза процессов, происходящих в экспозиции. Здесь восемь разделов, каждый из них имеет свою выразительную особенность (интонационную, фактурную, ритмическую). Однако разработка отличается и композиционной целостностью, что достигается следующим: 1) главенствующей ролью главной партии, прежде всего ее основного мотива (*a*) — на нем полностью строятся шесть разделов, он проникает и дальше; 2) принципом постепенного усиления звучности и столь же постепенного динамического спада в конце; 3) полифонической трансформацией фактуры в сторону многоголосия; 4) началом многих разделов мотивом-предвестником; 5) контрапунктирующим проведением различных тематических элементов. Существенное отличие разработки еще и в том, что в ней нет заключительной партии. Кульминационная зона части приходится на начало репризы, на экстатическое звучание трезвучий E-dur.

Чтобы понять новаторские принципы композиционного письма остановимся подробнее на особенностях каждого из разделов разработки.

Сначала происходит одноголосное освоение низкого регистра (здесь инверсионно развивается формообразующая идея экспозиции, что подчеркнуто и динамикой — *ff* вместо *pp*). Во втором разделе расширяется диапазон, и в одноголосном движении обнаруживается скрытое многоголосие, которое в третьем разделе окончательно преобразуется в реальное двухголосие. С четвертого раздела к двум голосам присоединяется и третий; начинает активно развиваться трелеобразный мотив (*b*). В конце раздела в нижнем голосе звучит основной мотив главной партии (*a*) в увеличении, трансформируясь постепенно в более мелкие длительности, что создает иллюзию темпового ускорения (здесь особенно сильно влияние Сонаты № 4, ее второй части).


В пятом разделе подключается четвертый голос. В шестом — основной мотив (*a*) появляется в ином смысловом контексте — без пауз с еще большим расширением диапазона, а звучность достигает динамического «предела» — *fff*. Здесь, несмотря на графическую выпуклость каждого голоса, особенно важна роль фониической ауры. Только в седьмом разделе трехголосие собирается в единую вертикаль, стремительно обрстая новыми голосами и объединяясь в аккордовый поток.

Восьмой раздел в контексте целого является развернутым предиктом: вновь возвращается графика, одноголосие в двухголосной проекции, которое постепенно становится реальным двухголосием; обретают новую силу автономия голосов и тематизма. Неоднократно и в основном виде и в инверсии контрапунктически появляются возгласы побочной. По мере развития вычленяется остигатный элемент главной партии (*d*). Он укрупняется фактурно, динамизируется, изошренно варьируется и подводит к кульминационной зоне — началу репризы, где становится ведущим мотивом. Именно в конце разработки этот наименее активный тематический элемент выступает на авансцену, преобразуясь из эпизодического персонажа в одного из главных выразителей идеи. Начало репризы отличается особенно мастерской работой с материалом. Ярко выделяются пять пластов, образующих двойной контрапункт, и далеко отставленный органнй пункт. Из его гула в конце кульминационной зоны вырастает основной элемент главной партии в увеличении. В целом главная партия репризы является как бы продолжением разработки — ее девятым разделом. Здесь впервые видна фактурная мощь и плотность, в которой есть нечто от произведений Бетховена и Брамса; зачастую автономный голос усиливается дополнительными звуками.

С появлением побочной партии фактура вновь становится двуплановой и разреженной, контрастно дифференцированной не только по

материалу, но и по его структуре (вверху — почти беззвучное зарождение заключительной темы, внизу — сильно измененные интонации побочной). Вновь как бы в инверсии обыгрывается идея экспозиции и вся музыкальная ткань внезапно «повисает» только в высоких октавах. Мгновенно создается образ глубоко рефлексивный, антипод неистовому смятению предыдущего раздела. Этот зарождающийся новый образ скажет свое слово в финале цикла.

Протяженность развития заключительной темы в коде обусловлена и образной драматургией, и композиционной логикой. Здесь эта тема выступает на первый план, ей принадлежит функция колоссальной динамизации и спада. Выдержанные вертикали, подчеркнутые фермой и многозвучными форшлагами-предыктами после виртуозной линейно-полифонической фактуры рельефно выделяют ее, запечатлевая в слушательском восприятии как итоговый образ. Необычен конец части: на фоне последнего замирающего двузвучия в басу, как напоминание, сурово звучит исходная интонация главной партии в основной тональности *E-dur*. Это — и утверждение тональной картины и завершающее сопоставление двух противоборствующих образов.

Вторая часть — *Allegro doppio* — продолжает развитие образа тревоги, нервного волнения, доходящего до экзальтации, носителем которого была главная партия первой части. Появление ее основного мотива в конце репризы как бы передает энергетический тонус новой части. В ней представлено новаторское решение тематизма: 24 четверти тянется исходный звук — «f» третьей октавы, затем начиная повторяться четвертями, подобно музыке одного звука. Этот звук с первых тактов приобретает значение интонации, из одинаковых звуков складывается мотив на основе ритмической интерференции (термин Б. И. Тищенко). Суть интерферентного ритма, оформляющего тематизм второй части, проявляется в том, что в двух фактурных пластах, основанных на господстве одной длительности, в данном случае четверти, которая повторяется и в верхнем и в нижнем голосах, заменяясь, порой, паузой, один голос отстает от другого на мельчайшую долю времени (пример 58). По определению автора отставание или опережение происходит на 1/50 долю четверти. Между тем, на практике эта временная микродоля может колебаться в ту или иную сторону, о чем свидетельствуют ненормативная ритмическая запись, суть которой — соединение двух чуть отстающих друг от друга звуков стрелками с разными наклонами (например, ) и следующая ремарка в нотах: «Степень наклона стрелки означает степень опережения (или отставания) соответствующего голоса»²⁴.

²⁴ См.: Б. Тищенко. Соната № 5 для ф-п. Л.: Сов. композитор, 1978. С. 28.

Ритмическую интерференцию можно трактовать как одно из проявлений современной тенденции к импровизации, так как, несмотря на тщательность авторской записи этого ритма, его нельзя точно зафиксировать.

Принцип данного ритма основан на автономии звука и его отражения. С точки зрения фактурной организации интерферентный ритм возник из взаимодействия полифонии и вертикальных созвучий. Изучение музыкальной мысли в «онтогенезе» позволяет сделать вывод, что первичен полифонический принцип, так как в процессе динамизации формы происходит постепенное обретение каждым голосом черт развитой горизонтали. Появление третьего фактурного плана, имеющего функцию голоса, также подтверждает это. Интерферентный ритм уже предполагает дифференциацию пластов и их взаимозависимость, так как он возможен только в многоголосной, минимум — двухголосной фактуре. На примере трансформации фактуры с интерферентным ритмом особенно явственно прослеживается специфика полифонического мышления Тищенко.

Вторая часть — редкий образец полифонии на основе горизонталей из повторяющихся звуков. Это пример уникальной экономии звукового материала. В метроритмической организации явно превалирует число 5, как синтезирующее четное и нечетное начала. И даже редкая метроритмическая переменность также основана на пятерке (27 тактов в $50/4$ с эпизодической переменной на $5/4$ и $75/4$).

Интерферентный ритм позволяет создать образ крайне нервный, иллюзию непрерывного пульса. В нем нет механистической оstinatности, пронизывающей, как правило, моторные ритмы. Это пульс живого организма с микронесовпадениями между пульсацией крови и ударами сердца. Несмотря на отражение в данном образе глубинных психологических процессов, в нем есть и яркая конкретность, и зримость реального.

Более рельефная, нежели в первой части, динамизация потребовала и особой композиционной организации — интонационно-фазной формы, с ее четким членением между фазами и, одновременно, монолитной целостностью. Помимо усиления звучности (от *ppp* до *ffff*) динамизация достигается и интонационно-тоновыми сдвигами, подключением новых голосов, уплотнением горизонталей (удвоением, утроением), включением имитационных приемов, эффектов колокольности и т. д.

Структура фактурной организации следующая: оstinатно-ритмическая двуплановость, переходящая в двухголосие с подключением дополнительных пластов. Интонационное движение и вертикальное соотношение в ритмически оstinатной двуплановости предполагает оп-

ределенную логику: «f-e» в первой и второй фазах, с середины третьей фазы из «f» формируется монодийный ход, в четвертой фазе «e» меняется на «d». То есть исходной вертикальной интонацией является секунда, и далее начинается ее постепенное интонационное «разрастание» путем расхождения планов-голосов в противоположные стороны, но всегда голоса сходятся в секунду или ее обращение — септиму. В пятой фазе устанавливается секунда «cis-d», затем из «d» вверх поднимается ход на «b», образуя септиму. В седьмой фазе устанавливается секунда «a-g» и т. д.

В целом форму можно охарактеризовать как интонационно-фазную с вариациями на оstinатные звуки. Все пласты, несмотря на их взаимосвязь, самостоятельны. Всего в композиции 20 фаз, восемнадцатая — кульминационная. Динамизация формы начинается с третьей фазы, с появления третьего мощно-звучного плана, затем формирования монодийного хода из «f» (от *poco crescendo*). По смысловым и композиционным функциям подобные монодийные ходы во второй части Сонаты воспринимаются как интермедии-предвестники. Но они нигде не повторяются точно, а везде варьируются.

Следующие этапы динамизации: переход от седьмой фазы к восьмой — двузвучное уплотнение верхнего оstinатного голоса и появление мелодической реплики в третьем плане, в конце девятой фазы — *subito ff*, проведение интермедии в удвоении широкими интервалами и т. д. С одиннадцатой фазы фактура разрастается до шести голосов. В двенадцатой фазе в звуковом процессе участвует весь диапазон клавиатуры. С середины тринадцатой — оstinатное двухголосие четвертями и восьмыми сменяется переключкой коротких реплик, порой, сводящихся к одному звуку. С четырнадцатой фазы в басу проходит нисходящая секвенция императивного мотива в увеличении, а в верхнем голосе звучит схожее инверсионное движение и т. д.

Кульминационная зона приходится на восемнадцатую фазу, где на фоне мощной динамики — *subito ffff* вновь появляется двуплановость в интерферентном ритме четвертями, но в звуковом уплотнении, образуя «частокол» вертикалей широкими интервалами. С девятнадцатой фазы начинается динамический спад: два голоса на *ppp* движутся в инверсионном контрапункте, периодически в них вкрапливаются интонации из кульминационной зоны с внезапными *ffff*, как напоминающие о кульминации.

Завершается часть возвращением исходной идеи — пульсации одного звука в автономном голосе на постепенном динамическом угасании. Причем данный голос находится в центре фактуры, а два крайних голоса — это выдержанные созвучия в верхнем и нижнем регистрах. В заключение на авансцену выходят основные действующие лица спектакля.

Вторую часть сменяет *Intermezzo* — интермедия, отдохновение от психологических катаклизмов предыдущих частей. Это типичный образец прелюдирования с арпеджированной фактурой в восходящем движении по полутонам от *C-dur* к *fis-moll*. Яркие аллюзии с барочными образами, в частности с прелюдией *C-dur* из первого тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, способствуют переключению слушательского восприятия и подготавливают к постижению финального акта драмы.

Психологическое значение *Intermezzo* подобно антракту в спектакле. Резко оборвавшись в *fis-moll* на «а» второй октавы, оно подходит к финалу *Tranquillo maestoso*, который вступает *attacca* с мощного, подобного провозвестнику, «g» контроктавы. С него начинается развертывание нижнего голоса, неторопливого, интонационно-напряженного, основанного на широких ходах. Финал подобен колоссальному монологу. В отличие от предыдущих частей, в этом акте драмы событийное сведено к минимуму, а главное — заключительное высказывание.

Рефлексия, которая была только намечена в первой части, здесь получает свое логическое развитие и завершение. Это редкий случай окончания большой сонатной формы медленной частью. Главное «действующее лицо» — мелодический верхний голос. О том, что его выразительная простота — плод длительных раздумий, свидетельствуют предварительные наброски темы в эскизной тетради. После главенства монодической идеи и общих форм звучания впервые ведущим является рельефный мелодический материал.

В финале сочетаются сложная трехчастная форма и несколько полифонических вариаций. Начало первой части включает экспонирование темы и ее мелодическое развертывание в трех фазах. Фактура представляет собой двухголосие. В третьей фазе тема переходит из высокого регистра в низкий и создается впечатление многоголосной, а не двухголосной фактуры. Основной принцип мелодического движения — развертывание исходного мелодического зерна; в каждой фазе возвращается исходный мотивный «эмбрион», а дальше следует его новое ведение в лабиринте горизонтали.

Тему отличает выразительный начальный ход с ниспадающими секундовыми интонациями, типичными для семантики скорби (пример 59). Протяженное звучание нижнего голоса дает выразительную гармоническую поддержку ведущему — верхнему голосу. Несмотря на то, что фактура полифонична, в ней огромную роль играет одноголосие. Это обусловлено мелодической природой темы — своего рода авторского монолога-рефлексии.

В середине первого раздела скорбно-величественная основная тема вплетается в полилог полифонических вариаций, и двухголосие сме-

няется трехголосием. Все голоса развиты мелодически, тематический голос проходит то в басу под двухголосным контрапунктом, то поднимается с каждой вариацией в более высокий регистр. Но даже при контрапунктическом уплотнении выразительный рельеф темы не нивелируется, так как остальные голоса статичнее интонационно, и их ритмический рисунок основан на более крупных длительностях (пример 60).

Середина финала открывается каденцией. Согласно композиционным принципам каденции, в ней несколько свободно чередующихся фрагментов. Сначала вступает небольшая интермедия в нетрадиционной трехголосной фактуре. Интермедийная функция этого фрагмента в контексте всей части подчеркнута не только метроритмически — исчезновением тактовой черты и образованием некоего целостного построения из нескольких свободно контрапунктирующих реплик, но и значительными по смыслу паузами, отделяющими их от последующего. Затем с новой экспрессией, усиленной ремаркой *molto espressivo*, вступает второй раздел каденции на основной теме финала.

После паузы начинается собственно каденция, которую открывает одноголосное построение в басовых октавах, развивающее отдельные интонации темы (пример 61). Так как одноголосие развертывается снизу вверх через всю клавиатуру (от контроктавы до «cis» — четвертой), то создается впечатление многоголосия в одноголосии, переключки голосов в разных тесситурных плоскостях. Завершается колоссальная каденция стремительным движением вниз, где на гулком басовом «f» начинается основной раздел середины.

Особенность материала подобных каденций, столь характерных для творчества Тищенко (достаточно привести в пример Виолончельные или Скрипичный концерты), заключается в синтезе вокально-речевого и инструментального начал. Здесь эти каденции проникают в фортепианную Сонату, усиливая ее симфоническую трактовку. Симфоничность подчеркнута и тембровыми аллюзиями. Написанные виртуозно броско и рассчитанные на артистический пафос исполнителя, каденции несут сильную интонационную энергетику и содержат глубокий обобщающий смысл.

В основном разделе середины иллюзорное многоголосие сменяется «реальным» двухголосием, а затем трех- и четырехголосием. После попеременного развития темы в разных голосах, активных мелодических переключек весь полифонический комплекс, соединяясь в единую горизонталь, спускается к «е» контроктавы, которая является как бы лейттембром середины, каждый раз предвещая новый драматургический этап, на сей раз — репризу. Она сжата; в ней возвращается прежняя фактурная идея: мелодический голос сверху и выдержанный басовый — внизу. Но здесь пространство между голосами еще более расширяется, а статика баса делает его схожим с гармонической основой.

Явную семантику эпилога содержит третья фаза репризы, своего рода, мелизматические вариации в верхних октавах. Здесь особенно оправданы сравнения с диалогом реального и потустороннего мира. Трагический тон музыки апеллирует к посвящению — умершей матери композитора З. А. Тищенко. Он господствует и в коде, где неожиданно звучит реминисценция заключительной темы первой части. Только здесь раскрывается семантическое значение высоких октав, которые на протяжении Сонаты, подобно контроктаве, играли роль лейт-тембра. Это семантика вознесения. Расширяясь фактурно, охватывая все больший диапазон и усиливаясь динамически, заключительная тема поднимается до экстатического звучания и столь же постепенно уходит в тишину (пример 62). Именно в коде финала раскрывается ее роль как главного персонажа драмы.

Одна из особенностей трактовки цикла в Пятой сонате заключается в драматургическом «поведении» заключительной партии: ее отстраненностью в развивающихся разделах и итоговой смысловой ролью в первой части, в финале и в Сонате в целом. Завершается Соната по классическим канонам в исходной тональности, хотя и в минорном наклонении — «е». Тональность имеет также и композиционно-драматургическое значение, благодаря ей перебрасывается еще одна образно-драматургическая арка из первой части в последнюю.

Соната № 6 (ор. 64, 1975), посвященная музыковеду и музыкальному критику М. С. Бялику, является еще одним масштабным полотном. В ней выражены принципы конструктивности и колористики. Композитор продолжает здесь образную динамику Пятой сонаты. Первые две части воплощают драматическое начало и подводят к лирико-философской рефлексии финала.

В композиции Сонаты наблюдается довольно редкий случай, когда все части цикла написаны в сонатной форме, но Тищенко не повторяет в них ни классические схемы, ни свои предыдущие открытия.

Первая часть — Allegro maestoso — мощная по звучанию композиция, где в отличие от предыдущих сонат, главная партия начинается с широкой вертикали. Главную партию составляют четыре мотивных элемента, которые образуют изощренную полифоническую фактуру с длительным свободным развертыванием. Ведущий интонационный материал первого тематического элемента (а) с характерными оборотами сосредоточен в верхнем голосе, а второй голос контрапунктирует.

Важная роль тонально-гармонической сферы в становлении образа проявляется уже в первой фразе. Она проходит четыре раза, образуя следующую тональную последовательность, подчеркнутую мощными басовыми аккордами: c-moll, d-moll, a-moll, g-moll. В дальнейшем станет ясно, что это как бы тональная перспектива последующего про-

ведения основного элемента главной партии. Ее масштабное развитие уже в экспозиции достигается не только за счет тональных трансформаций, но и благодаря включению новых тематических построений, органично переходящих одно в другое и образующих самостоятельные структуры. Здесь, как ни в какой другой композиции, ярко выражена тематическая многосоставность, рассредоточенная во времени и в музыкальном пространстве.

Второй элемент (b) — прерываемое паузами монодийное построение, восходящее от баса до дискантов и обретающее многоголосие по мере движения. Своеобразна трактовка монодийной цепочки: двухголосие сменяется одноголосием с интервальными удвоениями, затем утроениями и подключением кластерной фактуры «зонтиками», в кульминационном фрагменте — вновь звучит двухголосие. Третий элемент (c) образуется из движения кластерами, восходящего от баса, и его неточной имитации в верхнем пласте. Этот образ воплощает жесткую драматическую динамику. И значительно позднее, в глубине экспозиции, появляется четвертый элемент (d) — носитель интонационно-выразительного начала: секвенция восходящих ходов, которая завершается утвердительной нисходящей секундой, отражающей вопросно-ответную речевую семантику (пример 63). Так в главной партии образуются две тематические пары: первая-четвертая, более интонационно-выпуклая и вторая-третья, основанная на ОФЗ. Это ведущий материал первой части, который активно развивается уже в экспозиции, особенно полифонически.

Связующая и побочная партии фактически оттеснены в конец экспозиции (ведущая роль главной партии выражается и в тактовых пропорциях — Г.П. = 70 т., СВ.П. = 11 т., П.П. = 26 т.). Их материал является производным из разных элементов главной партии. В частности, прозрачная по рисунку, затаенно-мрачная по образу побочная партия, возникшая из недр большой октавы, своими кварто-секстовыми восходящими ходами родственна последнему элементу главной (d). На нем же строится и связующая тема (пример 64). В сущности связующую тему можно было бы считать побочной, но ее композиционное расположение, четкая отграниченность цезурой и интонационная завершенность на *pp* в глубине басов убеждают, что эти 11 тактов — еще преддверие побочной. В развитии побочной партии используется двойной контрапункт.

Небольшая разработка первой части (всего 40 тактов) сочетает колористические и логические аспекты, поскольку в ее основе заключен третий элемент главной партии (c) — кластерами. Он проявляется и как самоценный материал, и как фактурный принцип в развитии побочной, которая проходит и в основном виде, и в инверсионном. Став

мощной и эмоционально открытой, она приобретает иной смысл. Размах фактурного письма отражается и в изложении материала на трех нотоносцах. В разработке четко выявляется несколько граней, где организуящим принципом выступает тональность, образуются разделы в **es-moll, b-moll, a-moll**.

Реприза, как и экспозиция, вновь протяженна, столь же масштабна и кода (реприза — 70 т., кода — 34 т.); в сумме они почти равны экспозиции. Эти заключительные разделы значительно динамизированы, во многом, благодаря многослойному изложению. В них сочетаются различные принципы разработки: разнообразное контрапунктирование, многозвучное аккордовое уплотнение фактуры, близкое партитуре (материал записан на четырех нотоносцах). Протяженная кода подобна второй репризе, но в **a-moll**, где также проходят и главная и побочная партии в мощном изложении и с применением инверсий. И завершается часть мельканием основного мотива главной партии, утверждая его ведущее значение.

Тревожно-дьявольская вторая часть — *Presto* — начинается типичным для Тищенко длительным прихотливым одноголосием, содержащим скрытое двухголосие, которое угадывается в регистровых сопоставлениях. Оно постепенно обрастает множеством голосов, что приводит к переуплотненному звучанию. Здесь, как и в Третьей сонате, отражена идея мыслительного процесса, сочетаются образы сознания и подсознания (пример 65).

Становление, развитие, сосуществование различных мыслеобразов, их обновление и перерождение отражены в уникальной структуре, объединяющей сонатную, интонационно-фазную и вариационную формы. Таким образом, традиционные экспозиция, разработка и реприза с кодой состоят из пятнадцати фаз. Экспозиция, включающая семь фаз, это, по существу, уже самостоятельная композиция. Причем ведущая роль принадлежит в ней многофазному развертыванию главной партии. Ее структура типична для новаторских конструкций Тищенко. В основе лежат пять контрастных элементов, переходящих один в другой в процессе их модификаций и образующих целостный поток. Фактура — монодическая со скрытым многоголосием. Последнее выявляется в разнорегистровых, с оттенком гротеска переключках внутри монодии. В дальнейшем происходит лишь реальное обретение многоголосия.

В начале третьей фазы обращает на себя внимание инверсионно-каноническое проведение поступенного мотива из трех нот, который выступает как некая грубая напористая сила. Свободно контрапунктируя со всеми элементами главной партии, он становится еще одним (шестым) ее мотивом — «строительным материалом» гибкой протяженной горизонтали.

В развитии четвертой фазы на **ff** появляются резкие императивные возгласы побочной партии и достигается первая динамическая кульминация, а в шестой — окончательно утверждается мощная звучность. К концу экспозиции музыкальная ткань настолько уплотняется, что уже не прерывается паузами, и здесь вступает вариационное проведение побочной партии — в виде канонического гаммообразного движения, из которого вырастают двуплановые ОФЗ. Интонационно-мелодический материал обеих партий словно исчерпывает себя, растворяясь в хроматизированных горизонталях, идущих навстречу друг другу и сходящихся в высокой — второй октаве.

Далее следует эпизод, в котором мелькают элементы главной партии, а не разработка. Здесь есть две новые темы: одна — с размашистыми ходами из регистра в регистр, словно отмечающими широту диапазона, и рядом — тревожное «постукивание» короткого синкопированного мотива, контрапунктирующего извилистому горизонтальному движению. Обе темы варьированно чередуются, образуя еще пять фаз, и на основе полифонических модификаций и ОФЗ подводят к репризе — кульминационной зоне.

Главная партия в репризе приобретает иной облик, становясь еще напористой. Теперь, когда ее смысл раскрылся окончательно, от прежнего графичного одноголосия не осталось и следа. Тема проходит в увеличении. Она тяжеловесна и мощна в своем движении на ритмическом фоне, порожденном одним из ее элементов.

Реприза довольно скупа по масштабам (всего две фазы), но резко динамизирована и почти полностью построена на развитии главной партии. В укрупнении канонически проводится ее шестой элемент, насыщенный синкопированным мотивом из эпизода. Оформленный кластерами, он ведет к резкому предыкту, обрываясь на **ff**. И только в последних тактах коды, в мощном изложении звучат возгласы побочной партии, неожиданно обнаруживая интонационно-ритмическое родство с первой темой эпизода. Как и в Пятой сонате, кода содержит важные смысловые и драматургические моменты: в ней продолжается развитие и неожиданно утверждается тема из эпизода. Это непредсказуемый сюжетный поворот, логика которого кроется в мотивном родстве тем.

Финал Сонаты — *Moderato con moto* — относительно спокойный, горестный и драматический, полный воли и глубокой рефлексии. Его главная партия представляет еще один образец длительного одноголосия (114 тактов), которое в фортепианной музыке встречается, пожалуй, только у Тищенко. Но в нем слышится протяженный диалог из двенадцати фраз. Это обусловлено особенностями ее «монодической фактуры со скрытым многоголосием» (В. В. Задерацкий).

Главная партия экспозиции — это своеобразные вариации на две одноголосные темы, каждая из которых включает по три элемента. Контраст между темами основывается на регистровом и динамическом противопоставлении. Первая тема проходит в среднем регистре (*пример 66*), вторая — в басу. Однако между ними есть интонационная преемственность: начало второй темы основывается на последних интонациях первой. Таким образом отражается диалектический принцип: противопоставления-продолжения. В последних фразах диапазон тем смыкается и даже перекрещивается.

Самобытно и композиционное решение части — сонатная форма, включающая вариации на две темы (главная партия экспозиции) и интонационно-фазную форму в каждом разделе. В экспозиции интонационно-фазная форма организует побочную партию (две фазы), которая не контрастна главной и подобна продолжению горестных размышлений.

Разработка написана в не характерном для этого раздела — однако типичном для Тищенко — медитативном стиле (*пример 67*). Границы разработки четко очерчены цезурой, по тому она представляет собой автономное построение. В ней нет свойственных разработке приемов мотивного вычленения, столкновения, нет напряженного динамического пульса, мощных звучаний и т. д., но есть такая родовая черта, как напряженность интонационного движения. В силу этого не случайно разработка решена в фазной форме.

Реприза очень переосмыслена. В ней появляется контрапункт, имитирующий звучание колокольчиков, а от многословия главной партии не осталось и следа. Она теперь предельно проста и воплощает образ детской наивности.

Вновь необычностью трактовки поражает кода. Она протяженна и значительно превосходит репризу. В ней четко очерчены два раздела, один из которых развивает тему колокольчиков, другой — сферу побочной партии. В последних тактах неожиданно на *ppp*, высоко, как эфемерная мечта-воспоминание, звучит первая тема главной партии. Просветленный облик финала усиливают мажорные тональности (**D-dur** в экспозиции и **G-dur** в репризе).

Общий тон высказывания в финале приглушенный, что не типично для интонационно-фазной формы. В связи с этим мы вправе высказать предположение, что здесь редкая — рефлексивная интонационно-фазная форма.

Финал Шестой сонаты — выдающийся образец интеллектуально-философского фортепианного стиля. Несмотря на относительно подвижный темп (*Moderato con moto*), он продолжает линию бетховенских медленных финалов (сонат № 30, 32) и финала Второй сонаты Шостаковича.

В целом, Соната № 6 являет собой пример философской трактовки сонатной формы, которой дано здесь новаторское прочтение. Рассматриваемое сочинение полно ярких, парадоксальных черт. И здесь, прежде всего, следует отметить трактовку кода. Они неожиданны и по драматургии и по образному смыслу, внося непредсказуемые развязки сюжета.

Соната № 7 (с колоколами, C-dur, op. 85, 1982), посвященная А. В. Губареву, представляет собой масштабную композицию, длящуюся 38 минут. Это произведение переходное, завершающее триаду Сонат с колористически-сонорными эффектами (№ 5-7). Они усиливаются новаторским введением партии колоколов: обычных (*Campane naturali*) — первая часть, трубчатых (*Campane tubolari*) — вторая часть и колокольчиков (*Campanelli*) — третья часть. Роль колоколов также образная, конструктивная и драматургическая. В первой части они подчеркивают героическое начало, во второй — философское, в третьей создают иллюзорно-эфемерный колорит «царства блаженных теней». Подобные тембровые аналогии до Седьмой сонаты встречались только в симфонической музыке.

Вместе с тем Соната № 7 более классична по конструкции, нежели предыдущие. Она как бы обращена к Сонате № 2 с ясной ориентацией на классику. Ее прообразом могут служить и большие сонаты Шуберта, и отдельные циклы Бетховена. Так, в первой части (*Andante. Allegro*), развивая идеи Восьмой сонаты Бетховена, тема вступления становится объединяющим образом, появляясь и перед разработкой, и перед репризой (в отличие от «Патетической») и формируя коду. Возникновение первых звуков вступления (его начинают колокола) также напоминает традиции Бетховена, его прием «звукосаждения» в *Adagio* Сонаты № 31. У Тищенко вступительное *Andante* появляется из тона «с», которое издает колокол — как предвестник человеческой судьбы. Звук динамически разрастается от *pp* до *ff* и подхватывается роялем, где к нему присоединяется квинтовый тон.

Классичность части подчеркнута повторением экспозиции, тональным соотношением в экспозиции главной и побочной партий (**C-dur** и **G-dur**); главенством основной тональности в репризе. Зеркальное проведение побочной партии в репризе создает композиционный эффект концентрации. Классическая трактовка цикла подчеркнута и обилием типичных фактурных формул в аккомпанементе, и мелодической структурой, и фактурным складом, сочетающим гомофонно-гармонические (особенно в экспозиции и репризе), полифонические (в разработке), и разнообразные полиморфные (термин М. С. Скребковой-Филатовой) элементы. Однако это не повторение классических

идей, особенно фактурных, а их переосмысление, что сказывается, прежде всего, в трактовке полифонии.

Вторая часть представляет трехчастную составную форму (термин В. В. Задерацкого) с чертами двойных вариаций. Ее первая часть — это свободные вариации, а середина — эпизод, тоже в виде темы и вариаций. Короткая реприза подобна последней вариации на основную тему (налицо черты рассредоточенного вариационного цикла). В конце эпизода появляется большая каденция колоколов, они вновь подчеркивают грань формы.

Третья часть — рондо-соната со вступлением. Пятикратное проведение главной и побочной партий и чередование нескольких разделов, в том числе и повторенных как с рельефным материалом, так и с общими формами звучания составляют композиционную основу формы. Колокола появляются только в коде, создавая легкий невесомый образ заоблачного танца.

Связь с Бетховеном и Шубертом прослеживается не только в конструктивных элементах, но и в глубокой психологической концепции. Седьмая соната является подлинной симфонией о человеческой судьбе, точнее, о страданиях души. В ней воплощены разные ипостаси трагического, борьбы, тяжелых размышлений и в конце — иллюзия облегчения и духовного вознесения. Как отмечалось, Соната посвящена А. В. Губареву — врачу и искусствоведа, человеку незаурядному, но с трудной судьбой, рано ушедшему из жизни.

Яркое, поистине театральное вступление имеет не только драматургическое значение, но и как бы демонстрирует исходную интонацию главной партии — квинту «с-*g*». Этот интервал определяет и образ главной партии — активной и победной. Она имитационна, с четко выраженным тематическим вступлением, образующим трехголосное фугато. В основе темы лежит восходящая пунктирная кварто-квинтовая интонация воли и энергии (пример 68).

Переменный размер подчеркивает образную рельефность. Внезапно, на 25-м такте, фугато, не успев развернуться, обрывается, и после короткой связки вступает побочная партия, столь же энергичная, но более полетная и контрастная по средствам выразительности. Это образец гомофонно-гармонического склада, сочетание ясной мелодической линии и аккомпанемента на основе тонического трезвучия (пример 69). Однако особенность мышления Тищенко такова, что в сугубо гомофонный материал «вклинивается» полифоничность. Первоначально это проявляется в виде двухголосной имитации и инверсионного контрапункта. В конце экспозиции вновь звучит главная партия, и хотя она гомофонна, в ее октавных удвоениях слышится зарождение многоголосия. Virtuозное изложение побочной партии позволяет насытить

фактуру экспозиции блестящими общими формами движения и закончить ее эффектным нисходящим пассажем с «зафиксированным» ускорением.

Симфонических масштабов разработка обрамляется призывными фразами колоколов. В образном плане они вызывают ассоциации с набатом, в драматургическом — играют роль мотива-предвестника. Разработка четко разграничена на три раздела и большой предыкт. Композиционную функцию в каждом разделе выполняет определенный комплекс выразительных средств.

Первый раздел открывается главной партией в полифоническом оформлении: контрапункт колоколов и рояля в инверсии. Когда замолкает колокол, то постепенно у фортепиано второй контрапунктирующий голос становится пульсирующим гармоническим фоном в виде «зонтиков», на которые «накладывается» побочная партия. Это яркий пример фактурного «перерождения» и переосмысления.

Второй раздел основан на ломаных интервалах, в том числе в одноголосном проведении двумя руками, что усиливает эффект скрытого двухголосия в одноголосной фактуре. Постепенно данный материал становится фоном для различных модификаций главной партии. Это образец полифонической трактовки материала, так как «распределение» побочной партии между обеими руками в контрастных октавах создает иллюзию имитации.

Динамичное усиление, виртуозная токатность подводят к кульминационному третьему разделу. И здесь впервые появляется широкая фактура, временами охватывающая диапазон почти в шесть октав. Она полифонична — это три-четыре голоса, которые в кульминационные моменты приобретают значение пластов. Основной тематический материал — главная партия и общие формы движения на основе хроматической фразы из побочной партии. И довершает фоническую картину предыкта вступление колокола на тоне «*g*» с протяженным вертикальным комплексом у рояля (пример 70).

Реприза начинается с побочной партии в основной тональности, чем достигается контраст на всех уровнях: лада (натуральный *C-dur* после политональных комплексов), склада и фактуры. Трехплановая фактура побочной, строящейся на гомофонно-гармонической основе по существу является образцом полиморфного склада. Возникновение главной партии в *G-dur* и развитие ее первого элемента воспринимается как продолжение разработки и лишь с возвращением *C-dur* происходит как бы окончательное утверждение репризы, хотя в основном виде главная партия больше не прозвучит.

Своеобразно звуковое решение коды в ракоходном переосмыслении идеи вступления: разрастание тона «с» сначала у рояля

с постепенным включением квинты, а затем всего двенадцатитонового аккорда, который «апеллирует к высоким обертонам гармоникам» (Б. И. Тищенко). После слияния этого многозвучия постепенно проясняется завершающее трезвучие *C-dur*, усиленное шестнадцатикратным утверждением «с» у колоколов. В репризе, свойственные данному разделу формы классические черты, представлены по-новому:

- в ней продолжается процесс обновления и развития материала, и семантика завершения смыкается с разработочностью;
- формой второго плана в репризе является сонатность, где разработке соответствует развитие всего тематического материала, а имитационное проведение главной партии в коде драматургически перекликается с уменьшенной репризой;
- только в коде, как и в экспозиции, главная партия проведена на основе имитационной полифонии: фугато — в экспозиции и каноническая имитация — в коде;
- завершение кода драматургическим приемом вступления: колокольными ударами тона «с» на затихающей динамике (от *fff* до *pp*) придает части смысловую законченность.

Подобное драматургическое решение репризы ассоциативно воплощает идею круга как символа жизненного пути.

Вторая часть — *Lento*, согласно классическим традициям, антипод первой части. Ее мелодия — образец напевной декламации — сочетает речевое интонирование и протяженность дыхания. Это типичный для Тищенко тип инструментального монолога. Но до Седьмой сонаты он высоко художественно был представлен в симфоническом творчестве композитора, в жанрах струнного квартета и сольной струнной сонаты. Здесь этот тип инструментального монолога воплощается и в фортепианной музыке, как бы преодолевая «ударную» природу инструмента.

Монологическое начало раскрывается в полной мере благодаря особой метроритмической организации. Если в первой части господствовала регулярная ритмика, с эпизодической переменностью, то здесь определяющей становится метроритмическая переменность, идущая от речи, от трудно произносимого выстраданного слова.

Фактурным стержнем *Lento* становится выдержанное трехголосие с ярким мелодическим рельефом верхнего голоса. Это создает иллюзию гомофонно-гармонического склада, особенно в единстве с интонационно малоподвижными остальными голосами. Данную иллюзию усиливает и тесситурная «раскрепощенность» верхнего голоса, подобного концертирующей партии в струнных квартетах. В нем самом сконцентрировано двухголосие. Оно возникает не на основе традиционных мелодических структур со скрытым двухголосием, а благодаря сво-

бодному разворачиванию мелоса, не ограниченного диапазоном, хотя и возвращающемуся к исходному тематическому «эмбриону». Своеобразной лейтинтонацией становится восходящая кварта, что усиливает речевой элемент. В движении мелодической линии угадывается индивидуальное преломление принципа прорастания. Но это не мелодическое прорастание, которое присуще Шостаковичу, а его индивидуальное переосмысление.

Композиция второй части включает соединение трехчастной формы и свободного вариационного цикла, как наиболее соответствующего рефлексивному материалу *Lento*. (Большинство вариаций имеет разомкнутую форму.)

В основе вариационности лежит гибкое сочетание принципа полифонических вариаций и гомофонно-гармонического варьирования. Именно это взаимодействие и обуславливает полиморфный тип фактуры. Он ярко демонстрируется уже в первой вариации — в имитационном контрапункте двух голосов и параллельном триольном орнаменте со «слепой» третьей долей в верхнем голосе (пример 71).

Средний эпизод, концентрирующий мощь и драматизм, — вариации на вторую тему, которая начинается с вершины-источника на *fff*. Это уже не полифония с развитым голосоведением, а три пласта, каждому из которых принадлежит своя регистровая сфера, а вместе они осваивают весь фортепианный диапазон. Нижний и средний пласты — мощные протяженные аккордовые комплексы в широком расположении. Верхний голос — *quasi* мелодическая линия: экспрессивные ниспадающие хроматические гаммы, ритмически оформленные по принципу ускорения — на основе ритмической прогрессии (восходящие пассажи в предыдущем были их предтечей в обращении — см. пример 72).

Сначала следуют четыре мелодические линии от «е» третьей октавы, словно существует боязнь оставить эту вершину. И далее, подобно транспонированию, дается несколько проведений более низких по тесситуре: от «с», от «а», от «eis», и затем от «е» начинается дальнейшее развитие. Если в начале рельеф темы напоминает общие формы движения, которым придано мелодическое значение, то в процессе разворачивания, она становится интонационно богаче, обретая мелодические черты. Завершается середина блестящей каденцией в темпе *rubato*. Это уже второй в фортепианном творчестве Тищенко образец включения каденции в медленную часть философского характера. Но и Пятая и Седьмая сонаты — циклы поистине симфонического размаха. Еще раз подтверждается вывод о взаимопроникновении симфонического, вокального и камерно-инструментального жанров в творчестве Тищенко.

Несмотря на неоднократное транспонирование «темы-пассажа», вертикальный комплекс-фон остается неподвижен, только единожды

меня черный кластер на белый. И последнее проведение верхнего голоса, уже в относительно низком регистре, поручается трубчатым колоколам. Тембр колокола не только усиливает смысловую особенность образа, но и оттеняет драматургически важный рубеж — наступление репризы (вариация № 5 на основную тему).

После генеральной паузы аттасса вступает финал Allegro — иллюзорный фантастический танец, призрачный гавот. По композиции это рондо-соната. Вступление, вновь основанное на раскатке квинт в басу и переключках в инверсии через три октавы, — не только басовый аккомпанемент будущей темы главной партии, но и ретроспекция в первую часть, где квинта имела лейтмотивное значение.

Данная часть, пожалуй, самая трагичная именно тем, что в ней вначале нет драматизма, философичности предыдущих частей. Она изящна, прозрачна, танцевальна; рефрен намеренно обращен к танцевальным частям классических сонат. Аллюзия усиливается фактурой в духе ранних сонат Бетховена, с подчеркнутым кадансированием. Но в классической сонате танцевальная часть играет роль драматургического переключения, здесь — итог трагедии. Поэтому в рефрене есть что-то ирреальное, не позволяющее принять его образ таким, каким он воспринимается сразу (пример 73). И такое опасение подтверждает дальнейшее развитие.

После первого эпизода происходит резкое переключение во второй эпизод, в сферу необычного переменного метра: 11/8 - 5/8 - 9/8 и т. д. Размеренность и квадратность quasi гавота резко нарушается и появляются очертания иного — тревожного образа. В основе этого эпизода те же, что и во второй части, «прерванные» триоли, семантика которых ассоциируется не только со смятением, но и с глубоким душевным дискомфортом. Но они, внезапно обрываясь, уступают место первому эпизоду — побочной партии, с полифоническим преобразованием тематизма, хотя материал сугубо гомофонен. Генезис этого фрагмента следует искать у Бетховена, в XX веке — у Хиндемита в его Третьей сонате. Но побочная тоже перебивается варьированием второго триольного эпизода. Драматизм усиливается динамикой и резким басом «а».

После каданса внезапно вступают общие формы движения токкатного типа. Следует цепь эпизодов без появления рефрена, что довольно типично для рондо в XX веке (см. 10). На пульсирующем басу обыгрывается квинта, которой придается мелодический смысл. И действительно, из нее возникает двухголосие, приводящее после длительных контрапунктических модификаций к лучезарному C-dur и рефрену, с которым контрастно сопоставляются преобразования обоих эпизодов. Далее в драматургии начинают преобладать трагические черты. Как в диком танце, следуют друг за другом длительные прёдыкты, динамизи-

рованная главная партия (впервые в b-moll) на *fff*, более изломанная побочная, а в басу все то же колебание квинт.

Драматичная разработка включает несколько разделов. В ее вихрь включается весь тематизм, трансформируясь в ОФЗ: сначала на основе ломаных интервалов, где еще есть тематические элементы, а потом в характере сплошного града токкатных формул. Новизна решения заключается в использовании традиционной аккордовой токкатной техники *martellato* с переменным размером. Всё это подводит к резким троекратным ударам «fis» на *fff*, прерываемым паузами — своего рода осмыслением происшедшего. И далее наступает возврат как бы в исходное состояние главной и побочной партий. Но между ними теперь появилась образная пропасть. Главная партия проходит обрывочно, прерываясь вертикалью на «fis», и преобразуется в мощный «разнуданный» октавный пляс в басу с резкими сменами метра в каждом такте: 5/8 - 3/4 - 5/8 и т. д. В переходе с 5/8 на 3/4 есть особая мускулистость и воля, как будто грубая реальность, вторгшаяся в ирреальный мир, хочет подчинить себе хрупкий образ главной партии. И после последнего кульминационного вскрика наступает поворот в мир «блаженных теней»: на *p, dolce* в последний раз звучит побочная партия с галантным аккордовым аккомпанементом, прерываемая паузами.

Финал завершается легким соло колокольчиков — символом запретного мира. А у рояля остается только аккомпанемент, который с каждой фразой становится все аскетичнее. После мощных раскатов *martellato* это окончание звучит особенно скупое и наивно — как антитеза двух миров — грубой реальности и бестелесности, что делает данный итог самой трагической точкой всей сонаты.

Введение колокольного тембра в фортепианную сонату не имеет аналога в фортепианной литературе. (Непосредственным подходом к этому решению были интонационно-фактурные находки в финале Шестой сонаты.) Роль колоколов в Сонате № 7 многопланова и сопоставима с ролью ударных в Сонате для двух фортепиано Б. Бартока. Но у Б. И. Тищенко — это самостоятельный голос-персонаж, в образе которого синтезирован целый пласт русской музыкальной культуры, прежде всего, традиции М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова. Этот голос-персонаж выступает как голос истины, голос — комментатор событий.

Соната № 8 (ор. 99, G-dur, 1986), посвященная Геннадию Банщикovu, продолжает линию возврата к классическим канонам, наметившуюся в Седьмой сонате. Генетически Соната обращена к стилю венского классицизма и Шуберта. Ее три части в традиционном темповом соотношении — Allegro molto — Andantino — Allegro molto, воплощают диалектическое многообразие жизни. Но традиционное предстает в ней в новом облике. Это проявляется в плане формообразования, фактурных формул, взаимодействия гомофонно-гармонического и полифонического складов.

Главная партия Восьмой сонаты относится к тем немногим сонатным темам, которые предварительно записывались Тищенко в эскизную тетрадь. Наброски основного тематического зерна занесены в эскизную тетрадь № 3. То, что ему автор уделял особое внимание связано не только с тем, что оно лежит в основе тематического материала части, проходящего в контрапунктическом сочетании обеих тем, но и в особой семантической нагрузке. Это образец замечательного эзотеризма, восходящего к Р. Шуману: в нем «обыгрывается» терция «g-b» — инициалы композитора Геннадия Банщикова, которому посвящена Соната. Посвящение Сонаты Г. И. Банщикovu — блестящему пародисту и остролову, сказалось не только в оригинальной эзотерике — образном вкраплении монограммы «в» в тематическую ткань главной партии, но и в юмористической остроте финала.

Образность Сонаты нельзя определить однозначно: три части цикла различны по содержанию. Первая часть — драматическое волевое сонатное allegro. Вторая, согласно классическим традициям, — мир философских размышлений. Композиция части — тема с вариациями, трактовка образа, песенный характер тематизма свидетельствуют о переинтонировании шубертовской идеи медленных сонатных частей. Но в вариациях Восьмой сонаты есть не только поэзия, но и мужество, блеск, порой, жесткость. И завершает композицию искрометный блистательный финал — рондо-соната.

Особенность сонатной формы первой части — Allegro molto — заключается, прежде всего, в лаконичности экспозиции, повторенной по классическим канонам. Этот лаконизм достигается благодаря контрапунктическому проведению главной и побочной тем (побочная вступает уже в третьем такте). История музыки знает примеры контрапункта главной и побочной партий в репризе, однако подобное проведение при экспонировании материала — случай беспрецедентный. Возможно, что это обусловлено особенностями выразительного язы-

ка фортепианных сонат Г. И. Банщикова, где уровень контрапунктической техники очень высок.

Образы обеих тем, при всем контрасте их мелодического рельефа родственны своей волевой импульсивностью. Соединившись, они создают активную музыкальную ткань. Но идея контраста между главной и побочной темами, как соотношение героического начала и лирики, здесь все-таки осуществлена.

В основе главной темы — короткие мотивы с упором на «в», и определяющим в них является ритмический рисунок. В этом тематическом образе заключена характерная для Тищенко склонность к процессуальности, к длительному разворачиванию. Уже в экспозиции вычленение восходящих хроматических мотивов позволяет создать насыщенную имитацией трех- четырехголосную музыкальную ткань.

Побочную тему отличает широкое дыхание, непрерывность мелодической интонации. Ее характерность определяет не активная ритмика, а мелодический рельеф, который как бы «избегает» тоническую терцию «в», акцентируемую в главной теме (пример 74).

И по характеру и по фактурному расположению главная тема — ведущий образ, тогда как побочная — сначала находится в «тени», контрапунктируя ей. Тищенко трактует экспозицию с первых нот как полифоническую структуру. Поэтому здесь нет периода, но можно говорить о структуре периодичности (термин В. В. Задерацкого); нет и четкого членения на предложения, но есть разработочные приемы с их мотивным вычленением и секвенционностью. После первого построения темы предстают в двойном контрапункте, и побочная тема впервые появляется в верхнем голосе. Вся экспозиция — это лаконично выраженный образ воли, сочетающий экспонирование и действенноеразвитие.

Насколько афористична экспозиция, настолько масштабна разработка (118 тактов против 34-х), словно компенсирующая лаконизм экспозиционного раздела. Разработка показывает неисчерпаемые возможности материала к развитию: мотивные вычленения, полифонизацию фактуры с использованием разнообразных контрапунктов, введение ОФЗ и ОФД и включение их в мелодико-полифонический контекст.

В разработке пять разделов и небольшой предыкт (4 такта). В основе первого раздела лежит тональная модификация главной партии: F-dur, b-moll, c-moll, подводящая к светло-чистому C-dur. Побочная представлена в ином фактурном облике, в инверсии, что принципиально меняет ее характер, но конструктивная идея экспозиции — контрапунктирование обеих партий — остается прежней. Вместе они образуют цепь завершающихся политонально фраз.

Второй раздел — своего рода интеллектуальное отдохновение после действительности предыдущего. Характерно, что главная партия, как и

в первом разделе разработки, начинается не с исходного вступительного мотива, а с восходящей кварты основного тематического зерна. Но здесь кварта неожиданно меняется на квинту, что смягчает характер темы (это подчеркнуто ремаркой *legato*). Ее мотивы плавно переходят из голоса в голос, образуя целостную мелодическую линию.

В разработке раскрывается семантическая функция каждого тематического элемента. Как подтверждает развитие, интонация кварты, являясь ключевой, «задает тон» образной трансформации тематизма. И не случайно, когда в третьем проведении вместо квинты и октавы вновь возникает кварта, характер темы становится опять более волевым, и начинается новый этап борьбы. Данную фазу разработки можно классифицировать как полифонически-разработочную, а в драматургии целого — это поиск.

Третий раздел — это подход к кульминационной зоне, накопление энергии перед кульминационным взрывом.

В четвертом разделе раскрывается истинный — трагедийный характер темы. Теперь становится ясно, что данная сонатная форма содержит и форму второго плана — полифонические вариации на основной элемент главной темы. Именно поэтому побочная с самого начала играла роль контрапункта-противосложения.

Данный раздел включает четыре фразы в разных тональностях. Суть их развития заключается в вычленении основной интонации в самостоятельный голос. Полифония основана здесь на дифференциации голосов между мотивами. Отметим еще и возврат вступительного элемента главной темы. Он теперь проходит в низких октавах, варьируется интонационно, перебивается резкими аккордами.

Пятому разделу принадлежит драматургическая функция динамического перехода к репризе. Его смысловая суть утверждена ритмоинтонацией вступительного мотива главной партии, который проходит в разных обликах, меняясь регистрово, интонационно и фактурно. Лишь в третьей фазе раздела он уступает место четырехкратному проведению другого — секундового мотива из главной партии на фоне звучных аккордов в басу. Мотив оформляется аккордами, поднимается в высокие октавы и звучит особенно напряженно, приобретая значение символа трагического предвестника, и обрываясь выразительной четвертной паузой.

Фактура разработки в целом двухголосна или трехголосна. Даже когда появляется техника *martellato*, то в блестящем токкатном движении угадывается скрытое двухголосие.

В динамизированной, расширенной репризе (с обилием сложных размеров — 3/2) происходит образное сближение обеих тем, подобное драматургическому принципу в поэмно-балладной форме. Это верши-

на трагедийности, заключительный этап варьирования главной темы. Но обновление ее облика теперь обусловлено вступлением побочной (напомним, что ее не было с начала разработки, где она играла сопутствующую роль). Здесь побочная тема поражает внезапностью своего появления, и, в отличие от экспозиции, сразу звучит в верхнем голосе мощными аккордами, контрапунктируя с главной партией, идущей в басу грозными октавами. И обе темы образно становятся родственными.

На первые 15 тактов приходится кульминационная зона *Allegro molto*. И дальше — развитие вступительного элемента главной темы. Драматургический перелом приходится на неточную стретту побочной темы в *c-moll* на *tr*. Но динамическое успокоение обманчиво: оно внезапно прерывается октавным скандированием на *ff* основной интонации главной темы в восходящем движении. В высоком регистре «в» напоминает о наличии в Сонате скрытого смысла и, одновременно, подобно авторскому росчерку. Первая часть — это облик героя, его портрет.

Лирико-драматическая вторая часть — *Andantino* — тема и восемь вариаций с четким членением на разделы. Динамический контраст в основе драматургии достигается путем резкого сопоставления разных динамических уровней. Создается следующая образно-динамическая картина, сообщающая части черты трехчастной формы. Тема и первые три вариации — *p*, *legato sempre*, четвертая вариация — *subito ff*, *diminuendo* в последнем такте. Завершающие четыре вариации вновь возвращают к *p* и *pp*. Заключительная вариация воспринимается как эпилог — кода.

Трехчастная композиция создается не только динамикой, но и фактурным варьированием, фактурными переключками и противопоставлениями. В вариациях сталкиваются «век нынешний и век минувший». Если первые и заключительные вариации переинтонируют шубертовский вариационный цикл, то середина (вариация № 4) основана на резком повороте в сторону радикального современного орнаментального варьирования. Тема оформляется в ней блестящими алеаторическими пассажами (контролируемая алеаторика), привнося в философски-поэтический образ мощь и активность. Создается эффект фрескового письма, *quasi* импровизированного текста в середине и детально выписанного по краям. Возникает «непредсказуемый» драматургический контраст. Рельефно проявляется черта большого таланта: способность преподнести давно известное в новом качестве.

Более подробно рассмотрим вторую часть. Спокойная тема состоит из двух равнозначных элементов, образующих два плана и содержащих потенцию к развитию. Верхний план — основа темы, протяжен-

ная мелодическая линия из нескольких фраз, и второй план — спорадический оstinatный отрывистый контрапункт в глубине басов (*пример 75*). Образуется фактурный парадокс: основной костяк темы представляет гомофонно-гармоническую структуру, но в комплексе с контрапунктом возникает полифонический склад. Главенство нижнего регистра придает теме характерную тембровую образность.

Благодаря появлению третьего контрапунктического плана — то четвертями, то орнаментом восьмыми — начинается варьирование (вариации № 1, 2 — *пример 76*). Еще один принцип варьирования основан на перемещении всего звукового комплекса в верхний регистр. Возникает эффект тембровой разноплановости: тема распределяется между руками в оstinatном движении восьмых. Артикуляция *staccatto* создает иллюзию звучания колокольчиков или ксилофона, что придает образу хрупкий и фантастический характер (вариации № 3, 6). Особняком стоит вариация № 5, где оба тематических плана сосредоточены в партии левой руки, а третий план — непрерывные трелеобразные шестнадцатые — переносится в верхний регистр. Эту вариацию следует считать синтезирующей оба предыдущих способа варьирования. (Синтез основан на сочетании нижнего «глубокого» регистра и верхнего, «серебристо-стеклянного».) И в срединной вариации № 4 объединяются мощные раскаты двух алеаторических пассажей во взаимноинверсии и протяженные аккорды темы (*пример 77*).

Благодаря столь разноплановой трактовке вариационного цикла вторая часть сочетает философское размышление и размах демонической силы, наивную сказочность и поэтичную рефлексивность. При этом в теме почти не нарушаются ни интонация, ни структура. С точки зрения фактурно-образной трансформации вариации включают как форму второго плана не только трехчастную, но и концентрическую. Это подчеркивает фактурное оформление вариации № 8 (аккордами в контрапункте с певучими восьмыми), родственное первой вариации и теме. Можно здесь говорить и о сонатной композиции с эпизодом и зеркальной репризой.

Третья часть — *Allegro molto* — это яркий калейдоскоп впечатлений и напряженное развитие одной мысли, мощные драматические всплески и захватывающая удаляющаяся комическая аллегория. Вереница комических образов, мастерская работа с бытовым материалом восходит к рондо венского классицизма, шубертовских финалов. Но есть и самобытные приемы шаржирования.

Рефрен основан на волевой и энергичной теме. В структуре ее трех разделов сочетаются восходящие размашистые ходы на нону и октаву, нисходящий секвенционный мотив и заключительный пассаж (*пример 78*). Хотя рефрен утверждает лад *G*, его отличают своеобраз-

ные альтерации: повышенная *IV* и расщепленная *II* ступени с дальнейшей трансформацией лада в гармонический минор. Это один из примеров синтетичности ладового мышления Тищенко (что было характерно и для Шостаковича, см. монографию Э. П. Федосовой — 44).

Форма рефрена — главной партии, в целом, — двухголосное фугато с динамизированной репризой. Динамизация достигается за счет появления басовых созвучий и аккордов на протяженной педали, то есть двух пластов, функция которых — утвердить *g-moll*. В рефрене сконцентрированы композиционная законченность с заостренной кульминационной вершиной, рельефный образ и фактурный блеск. В конце включаются и общие формы движения в технике *martellato*.

Эпизод (побочная партия), несмотря на рельефный модуляционный ход в *d-moll*, начинается политонально. По жанру — это «злое» скерцо с четким трехдольным размером (на 6/8). Эпизодические сбои в метрике придают чеканному образу особую жесткость и угловатость, подчеркнутую политональностью, острой артикуляцией и внезапными динамическими усилениями на фоне *p*. Общая линия развития эпизода основана на динамизации к концу построения, акцентированному набатным «*g*» (т. 104), квартсекстаккордом в *c-moll*, педалью и резким модуляционным поворотом в *es-moll*.

В отличие от рефрена, здесь ведущую роль играют тональные отклонения и аккордово-вертикальные комплексы. Уже при экспонировании оба основных образа показаны многопланово и фактурно виртуозно. При новом проведении рефрен обретает иные черты, став строже, суровее, потеряв многое из своего первоначального блеска. Он подвергается и тональному варьированию и полифоническим модификациям (проходит в двойном контрапункте). Здесь же впервые заявляет о своей драматургической роли органнй пункт «*es*», оттененный *poco ritenuto*. Но он оказывается лишь предыктом к *d-moll*, который появляется внезапно, методом сопоставления, как тональность нового эпизода — певучей песенной темы, схожей с песенкой «Какой хороший день» из популярного мультфильма (ее элементы мелькали в предыдущем развитии рефрена — т. 123-128 — *пример 79*). Причем, аккомпанемент остается прежним, а меняется мелодический голос. Это уже не калейдоскопическое мелькание, а принцип своеобразной мелодической «подмены». Его суть — переход к другой теме на основе общности тональности и фактурно-ритмической формулы в аккомпанементе. Здесь можно усмотреть переинтонирование таперского приема, часто используемого в капустниках, метода шаржирования (в данном случае дружеского шаржа).

После развертывания песенного эпизода и блестящего пассажа в дециму через всю клавиатуру начинается большой раздел разработочного типа с включением и новых эпизодов, и типичных приемов раз-

работки всего предыдущего тематизма (с т. 169). Это развитие подводит к колоссальному каскаду общих форм движения в октавной технике *martellato* на органном пункте тонического трезвучия *e-moll*, создающем фонический эффект длительного гула. Мощные ОФЗ перерастают в дальнейшее развитие жесткого тематического элемента из побочной партии и подводят к третьему эпизоду, внезапно лучезарному и бесшабашно веселому.

Новый танцевальный эпизод можно назвать центральным и по срединному положению и по характеру материала. Это блестящее концертное переинтонирование польки А. Спадавеккиа «Встаньте, детки, встаньте в круг», которое остроумно перебивается общими формами движения *martellato* в духе Венгерских рапсодий Ф. Листа (*пример 80*)²⁵. За экспонированием темы следует цепь вариаций, где она преобразовывается посредством головокружительных гаммообразных пассажей и, что особенно эффектно, хроматическими кластерными последовательностями. Вновь возникает стихия капустника, карнавального мелькания шутовских персонажей. Все это многоцветье, объединенное танцевальным полечным аккомпанементом, внезапно обрывается генеральной паузой. И, как отвлечение от этого пестрого балагана, вступает рефрен.

Драматический излом репризы усиливается политональными напластованиями: тема в *d-moll* контрапунктирует с колокольными аккордами в основной тональности *g-moll*. Происходит своеобразное «сжатие времени»: то, что должно было появиться последовательно (как в экспозиции), здесь объединилось в одновременности, создавая политональный контрапункт, увеличивая эффект наступления репризы через «опережающий» показ основной тональности. И вновь в неукротимом движении проносятся все эпизоды экспозиции, но «злой» скерцозный отодвигается в конец. Согласно канонам сонатной формы он проходит в другой тональности, но опять-таки в политональном сочетании, хотя на сей раз это *as-moll* и *h-moll*.

В каскадно-эквilibристическом конце финала особенно сильно выражено театральное начало, причем, в конкретном жанровом ключе — комедии масок. Поочередно на авансцену выходят разные персонажи — звучат и обрываются элементы разных тем: рефрена, центрального танцевального, песенного эпизодов. Но все они прерываются грозными окликаками аккордов или нисходящими пассажами. Это — не что иное, как бетховенский прием поиска ключевого обра-

за (в Симфонии № 9), но в пародийной форме, что подтверждается результатами поиска: найдена не высокая мысль, а головокружительная кластерная эквilibристика на хроматической основе, данная в противоположном движении рук через всю клавиатуру (от краев клавиатуры к середине и обратно). И в конце концов — блестящая масштабная реминисценция первой интонации рефрена — с утверждением *G-dur* (*пример 81*).

Образное и драматургическое значение Восьмой сонаты столь велико, что охватывает целый круг совершенно противоположных явлений. Прежде всего, встает вопрос: что представляет собой данная Соната в жанрово-концепционном плане?

Во-первых, это замечательный, остропсихологический портрет героя — Г. И. Банщикова — в серьезном (первая часть)-и пародийном (финал) амплуа. Но в обоих случаях портрет представляет разные грани духовно богатой талантливой личности (здесь возможны параллели с портретами А. Модильяни).

Во-вторых, это многоплановое проявление композиторской рефлексии — в осмыслении выразительного языка Шуберта. Переинтонирование шубертовских мыслей постоянно переплетается с собственной авторской интонацией. И здесь особенно полно раскрывается дар Тищенко чутко реагировать на всё талантливое и, увлекаясь им, творить по его образу и подобию.

В-третьих, Соната представляет собой блестящую композиторскую «игру» в классический сонатный стиль. Моделью для подражания становится фортепианный стиль Бетховена (раннего, среднего периодов творчества) и большие сонаты Шуберта. Понятие «игра» связано и с манерой композиторского письма в Сонате № 8: легкой и как бы доставляющей удовольствие самому автору.

В-четвертых, это образец театрального сонатного цикла, где слышен (виден) и театр одного актера (отсюда — обилие вариационных метаморфоз) и своеобразный многоперсонажный театр, где герои меняются ролями.

Восьмая соната — этапное произведение и в области драматургии и выразительных средств, как бы подытоживающее целый пласт традиций.

Во-первых, это новый опыт полифонизации классической сонатной фактуры. Несмотря на гомофонный тип мелодизма, весь ее выразительный строй подчинен принципам контрапункта и полифонических модификаций. Полифония является здесь той силой, которая лежит в основе звукообразования Сонаты. Это тем более парадоксально, что своими генетическими прообразами она обращена к стилю венского классицизма, а также к стилистике Шуберта.

²⁵ По свидетельству Тищенко сознательного стремления к переинтонированию популярных мелодий у него не было. В данном случае можно говорить о проявлении интуитивного мышления (термин М. Г. Арановского).

Во-вторых, в Сонате решен синтез сонатного и вариационного принципов в формировании музыкальной ткани. Вариационность наравне с разработочным методом проходит через весь цикл.

В-третьих, Соната является, своего рода, квинтэссенцией классической фортепианной техники в современном переосмыслении. В этом произведении сконцентрировано гармоническое единство классического пианизма и современных ненормативных технических приемов.

В-четвертых, Восьмая соната — это не отдельная грань сонатного творчества Тищенко. Она становится значительной вехой как сочинение, синтезирующее предыдущие достижения композитора. Выразительный, эстетически-привлекательный, характерно-индивидуальный тематизм и исчерпывающие методы работы с ним представлены в этом произведении наиболее полно. Восьмая соната обобщает целый пласт мировой сонатной культуры, обогащая его новыми веяниями.

В Сонате № 9 (op. 114, 1992), посвященной Владимиру Полякову — лучшему исполнителю сонат Б. И. Тищенко, композитор создает уникальный программный цикл, основанный на смене трех лирических жанров: ноктюрна, *пасторали* и баркаролы. Однако автор насыщает их той степенью драматизма, так полифонизирует, что произведение разрастается до большой лирико-драматической композиции, при сохранении исходных типологических черт всех трех жанров. Аналогов подобной трактовки инструментальной сонаты найти трудно. Особенно впечатляет в Девятой сонате характерная для композитора монологичность.

Три части, каждая из которых становится носителем индивидуального образно-эмоционального начала, в совокупности представляют контрастную композицию: Ноктюрн — средоточие лирико-философских медитаций, Пастораль — поэтическое отдохновение, и Баркарола — драматический итог. Именно к этому итогу направлено все развитие, именно он — смысловая вершина концепции. В динамизации Баркаролы есть опыт классической музыки. Однако подобные интенсивность в сгущении экспрессии, эмоциональный «излом», какие присущи Баркароле из Девятой сонаты Тищенко, нелегко отыскать в музыке подобного жанра у других авторов.

Это сугубо психологический цикл, отражающий мир души человека, ее трагические коллизии и лирические монологи. И хотя в данном цикле есть изобразительный материал, он тоже вовлекается в атмосферу душевной драмы. В Сонате присутствуют новые для творчества Тищенко художественные черты.

Ясность языка, выразительность музыкального материала сочета-

ются в ней с простотой и благозвучностью, исключаящими какую бы то ни было жесткость, несмотря на то, что в значительной части цикла мышление не тональное.

Соната отличается лаконизмом высказывания и исключительной компактностью формы, которых до нее в сонатном фортепианном цикле Тищенко не было (исключение — юношеская Сюита). Вступление всех частей аттаса придает циклу редкую композиционную целостность. Целостности служит и тонально-звуковысотная картина (мы преднамеренно употребляем термин «звуковысотная», так как додекафонны большая часть финала и фрагментарно аккомпанемент — нижний пласт — в Ноктюрне).

В Девятой сонате ярко выражен отход от сонатной формы, который продолжится и в следующем сонатном опусе.

В сонатный цикл впервые в творчестве Тищенко проникает программность, причем связанная только с природой. Но конкретная «сюжетность» становится лишь средством для выражения большой психологической концепции.

В Девятой сонате, как и в Восьмой, есть ярко выраженная ориентация на определенный стилевой прообраз. Но если в предыдущей сонате была направленность на классический сонатный цикл, то здесь этим прообразом становится жанр лирической романтической поэмы. Однако в истории музыки подобные сонаты редки. Заметим, что Тищенко не обращается к романтической сонате, а избирает более «типичный» для романтического искусства жанровый прообраз, на основе которого складывается сонатная концепция. Этим во многом и объясняется отсутствие сонатной формы, как порождения другой социально-художественной эпохи. В Девятой сонате к стихии романтизма апеллируют только две — крайние — части: Ноктюрн и Баркарола.

В Сонате прослеживается четкая дифференциация мелодического и фонового материала (особенно в первой и третьей частях).

Одним из важнейших выразительных средств становится темповая динамика, направленная строго по линии нарастания. При этом, как ни в одной из предыдущих сонат, темп строго регламентирован: от части к части он ускоряется ровно в два раза. (Первая часть - $\text{♩} = 56$; вторая - $\text{♩} = 56$; третья - $\text{♩} = 56$.)

Первая часть — Ноктюрн (Adagio) — небольшая динамизированная трехчастная форма, очень специфичная для инструментальной музыки, так как основана на строфичности. Этот лирический центр цикла содержит два структурных плана: аккомпанирующий и мелодический. Аккомпанирующий план оstinaten по фактуре и ритму; в его основе лежат две линии: баса и типичного для ноктюрна «колыхания» — триольного движения додекафонными секстами. Оно играет и образ-

ную роль, так как это пример типичной семантики спокойствия, мерного покачивания, и драматургическую, объединяя всё в единое целое (пример 82). Мелодический комплекс, наоборот, фактурно изменчив: начиная с длинного протяженного монолога он постепенно контрапунктирует с другими мелодическими голосами, перерождаясь в репризе в трехголосную ткань. Сочетание додекафонного аккомпанемента и полифонизированного мелодического комплекса создает уникальную полиморфную фактуру.

Любопытна роль метроритма: он редко меняется (хотя для Тищенко более характерна переменность), и если это происходит, то остается в рамках прежнего трехдольного метра (6/8 на 9/8), то есть сохраняет остиная ритмоформула аккомпанемента.

Открывается Ноктюрн четырехтактовым вступлением и длительным монологом мелодического голоса (25 тактов) из начальных восходящих секунд. И хотя визуально это типичный образец гомофонно-гармонической фактуры, тем не менее, мелодия отвечает полифоническому мышлению — в ней нет четких цезур, она устремлена к длительному развертыванию. К тому же в мелодии угадывается скрытая полифония, особенно в начале, где по мере развертывания музыкальной ткани убыстряются длительности, создавая эффект ускорения. В мелодическом рельефе начального монолога предвосхищены ход развития всей первой части, ее постепенная эмоциональная динамика и успокоение в конце.

В середине, рельефно отделенной отыгрышами, развиваются два голоса. Основной строится на варьированном исходном материале, но на секунду ниже (в *d-moll*, а не в *es-moll*), а сверху образуется контрапункт, вариантный инверсионному виду основной мелодии (пример 83). Согласно законам строфичности, основной материал нигде не повторяется точно, а постоянно варьируется. Поэтому можно говорить об общности интонационных комплексов, которые в разных конфигурациях образуют текучую мелодическую ткань тоже из 25-ти тактов.

Динамизированную репризу также предваряют четыре такта вступления, подобного лейтмотиву, предвещающему появление каждой новой части. Реприза очень опосредованно связана тематически с первой частью и, однако, выразительно вносит оттенок арочной симметрии и завершенности. Она представляет трехголосное контрапунктическое развертывание на интонационном материале исходной темы. Драматургической целостности служат и фон, и динамические процессы. Начинаясь на тихой звучности, музыкальная ткань с каждым тактом становится экспрессивнее интонационно, достигая в 12-м такте яркой кульминации.

Реприза не только динамизирована, но и расширена (она удваива-

ется, в сравнении с предыдущими разделами). После кульминации наступает сразу же динамический спад. Постепенно трехголосие меняется на двухголосие, после заключительных распевов шестнадцатыми второй голос исчезает, и в последние 10 тактов вновь возвращается одноголосие, замирающее на тянущемся «с», замыкая композицию. Завершается часть в новой тональности — *f-moll*, непосредственно подводя к середине цикла — *Andantino con moto*.

Ноктюрн представляет собой редкий образец композиции первой части сонатного цикла в простой трехчастной форме. Это строфичность с обрамлением, которой приданы черты трехчастности. В первой части сконцентрированы основные черты психологического, лирико-драматического ноктюрна, с чертами тонкой пейзажности. Но представлены они совершенно самобытно.

Вторая часть — Пастораль (*Andantino con moto*) — лиричная, тревожная, оживленно-ажурная зарисовка. Так же как и предыдущая часть, она связана с духовным миром человека, возможно, с образами подсознания, вновь воплощенными в жанре, ассоциирующимся с природой. Но, в отличие от *Adagio*, Тищенко обращается здесь к излюбленному жанру эпохи западноевропейского классицизма. Он словно сопоставляет его с ноктюрном — детищем романтизма. И не случайно композитор воссоздает образ Пасторали только полифоническими средствами письма в характере свободной инвенции. Это подчеркивает и склад: графический, ажурный, прозрачный (пример 84).

Необычность трехголосной инвенции — Пасторали заключается, прежде всего, в том, что при экспонировании все три тематические проведения даны в основной тональности — *F-dur*. Тональные же соотношения, соответствующие классическим законам экспозиции в фуге (*F-dur - C-dur - F-dur*), приходится на заключительный раздел, включающий и развитые протяженные интермедии (из 30-ти тактов только 12 приходится на тематическое проведение). И хотя во второй части с самого начала налицо черты активной разработки — тема проходит в различных тональностях, вычленяются мотивы, вводится параллельное движение, разработочности соответствует и общий динамический план — однако развитие продолжается и после вступления темы в основную тональность. И это несмотря на ярко выраженную семантику завершения, особенно когда остается один голос.

Данную инвенцию можно классифицировать как двухчастную (первая часть — до 63-го такта, вторая — с 64-го), где вторая часть распадается на два раздела разработочного типа. Ее нетрадиционность заключается, прежде всего, в тональной драматургии, благодаря которой в экспозиции дано большее утверждение образа, нежели в заключительном разделе, что усиливает устремленность к финалу.

Третья часть — Баркарола (*Allegro molto*) — продолжает линию выдающихся лирико-трагедийных баркарол, прежде всего Шопена, Рахманинова (из Первой сюиты для двух фортепиано). В ней вновь слышен поворот к романтической стихии чувств после классической ясности Пасторали.

В основе Баркаролы два выразительных фактурных плана: изобразительно-фоновый, с типичной семантикой водной стихии, но интонационно нехарактерный, и песенный, который то едва слышен, то подчиняет себе «водную стихию», делая ее фоном, то вовсе исчезает. Изобразительный план привлекает неожиданными капризными поворотами, выразительными паузами, перемежающимися с фрагментами «движения капель» — переброса нот из руки в руку в высоком регистре. Даже визуально нотная графика вызывает ассоциации с водой. Не прерываясь ни на мгновение, этот план играет колоссальную драматургическую и образную роль, то уплотняясь, то разрежаясь и объединяя довольно большое полотно в целостность. Он вносит в образ смятение, ту ноту безотчетно-трагического, которая наполняет стихию поэзных баркарол. Причем, Баркарола Тищенко одна из самых «изломанных», инфернальных.

Песенный план включает два мелодических пласта (понятие «мелодический» здесь весьма условно), воплощающих разные типы музыкального мышления. Один — додекафонный, другой — ярко тональный. Попеременно сменяя друг друга они слагают композицию Баркаролы, своеобразно трактованную трехчастную форму (пример 85). Первая часть основана на додекафонной теме и ее шести вариациях. Весь этот декламационно-распевный материал чередуется с фоновым образом «водной стихии», который временами образует самостоятельные построения: вступление, связку, заключение. В нем можно выделить несколько основных структурных формул водной семантики: гаммообразные скользящие пассажи, прерываемые паузами, одинокими созвучиями; имитацию «капель», перебрасываемых из руки в руку, часто усиленных форшлагами, их ритмические вариации и октавные переключки («из руки в руку»).

Додекафонная тема представляет собой рассредоточенное в пространстве движение звуков — хрустальные капли слов-мыслей в высоком регистре. Додекафонный принцип касается только мелодического голоса, контрапунктирующий с ним фондовый план — свободно ладовый. Вертикальные напластования образуются, в основном, спорадически.

Новая тема появляется в середине. Она тонально-ладова, с опорным мелодическим центром «b», хроматизирована. В ней уже нет отрешенности додекафонной темы. Это тревога, страстный призывный голос,

ярко вокализированный, типично баркарольный, сливающийся в гармоническом согласии с фоновым пластом (тональность *es-moll*). И сам фон уже в большей мере основан на гармоническом комплексе, нежели на линейной основе. В сущности только здесь возникает гомофонно-гармонический склад. В среднем разделе силен разработочный элемент, появляются еще три додекафонные вариации. Одна из них стоит особняком в обрамлении второй темы и фонового материала, две последующие — следуют друг за другом, завершая мятежную тревожную середину.

Реприза основана на длительном разворачивании фонового материала, затем появляются последние две додекафонные вариации и заключительное проведение темы эпизода. Судя по драматургическому положению и семантике завершения, это, безусловно, кода. В ее тональных соотношениях с эпизодом (*g-moll* вместо *es-moll*) много родственного побочной партии. И это не случайно: в Баркароле есть и черты сонатности, как формы второго плана. Своеобразие этой сонатной формы проявляется в отставленности друг от друга главной и побочной партий, сжатости проведения побочной (тема эпизода), в быстроте перехода последней в разработку, еще большей лаконичности изложения побочной партии в репризе. И что немаловажно: в репризе происходит слияние обеих партий. Главная, сохраняя додекафонную природу, сближается с побочной. Но это сближение только ритмическое, ибо звуковысотная организация остается прежней (пример 86).

В конце обращает на себя внимание типично баркарольный заключительный штрих: отдельные тонические *quasi* форшлаговые всплески. Они не случайно завершаются одинокой октавой в басу «*es-es*» большой и контроктавы. Несмотря на додекафонную организацию многих фрагментов, тональное развитие частей очень определено, и в нем наблюдается принцип восхождения по тонам: первая часть — *es*, вторая — *f*, третья — *g*. Но последняя нота — *es* — все-таки замыкает тональный круг.

Соната № 9 очень многопланова по генетическим и жанровым истокам. В ней есть черты романтической сюиты. Но та мотивная работа, которая характерна для всех трех частей, далеко выходит за рамки самой глубокой по содержанию сюиты, за пределы сюиты выходят и масштабы каждой из частей.

С Девятой сонаты отмечается поворот в сторону развития жанра сонаты-фантазии. Об этом говорят и обобщенная программность, темповая динамика (от медленной части — к быстрой), и неординарная трактовка сонатного цикла по композиции, жанровым первоисточникам, и образность (вспомним Сонату № 14 Бетховена). Соната № 9 в

высшей степени исповедальна, и состояние рефлексии выходит в ней на первый план.

История создания Десятой, «Научно-исследовательской сонаты «Эврика!» (ор. 4/124, 1997), в чем-то аналогична истории появления Первой сонаты, что сказывается на особенностях ее стиля. В ранней юности, в 1956-57 годах композитор написал две сюиты для фортепиано. Однако обнародована и издана была только Сюита № 2. Первая же сюита никогда публично не исполнялась. Летом 1997 года ее материал был переработан и тогда появилась Соната № 10, а Вторая сюита получила название — «Эгосюита»²⁶.

Естественно, говорить о Сонате № 10 как о произведении позднего стиля нельзя. Здесь — сложный конгломерат раннего и зрелого письма. Не случайно между предыдущей Девятой сонатой и Десятой — такая большая разница. Однако в обработке юношеского материала налицо высокое мастерство. И, несмотря на разницу в языке, шестичастная программная Соната № 10 во многом продолжает линию, намеченную в предыдущем цикле.

В Десятой сонате тоже есть черты сонаты-фантазии, но трактованные по принципу афористичного цикла. Она не лишена черт острохарактеристической сюиты, однако от последней Десятую сонату отличают концепционность и сложный парадоксальный замысел. Это редкий тип сонаты — юмористического афоризма, прообразы которой — в инструментальных психологических зарисовках, музыкальных портретах и юморесках. В каждой из шести частей угадывается характерный персонаж, хотя заголовки апеллируют к интеллектуальной деятельности: «Гипотеза», «Утверждение», «Размышление», «Доказательство», «Сомнение» и «Отрицание».

Само название — «Эврика!», Научно-исследовательская соната — не только дань шутке и юмору. Здесь впервые поставлена и решена сложная задача выразить музыкальным языком цепь логических операций, их контраст, взаимоисключение и взаимосвязанность. Логика и рефлексия, как объекты художественного образа, получают в Сонате № 10 музыкальное воплощение, прежде всего, на основе музыкально-логических операций — через примат полифонического мышления.

Поэтому одна из предтеч Сонаты видится в Инвенциях Баха. Генетическое родство усиливается и тем, что язык Сонаты тонален; в основе ее тематизма мелодическая формула, с опорой, прежде всего, и на

²⁶ В мае 1998 года Соната № 10 впервые была публично исполнена в Малом зале Петербургской филармонии на фестивале «Музыкальная весна с Санкт-Петербурге» (исполнитель — В. Высоцкий.). В силу относительной доступности в фактурном отношении, она сразу стала репертуарным произведением.

интонационно-мотивную, и на интонационно-ритмическую субстанции. Возможно, что в этом сказывается генезис произведения — от Первой юношеской сюиты, когда Тищенко еще не обращался к серийности.

Задумчивая первая часть — «Гипотеза» (Con moto) — свободное имитационное построение. Несмотря на краткость изложения (42 такта), в ней четко выражен процесс постепенного «обрастания» «основного двухголосия» сопутствующими голосами, постоянного сопоставления прямого и свободно-инверсионного видов (*пример 87*). Здесь охватывается только правая половина клавиатуры (в основном первой октавы), что, явно, не случайно: верхний регистр часто фигурирует у Тищенко при воплощении иллюзорных размышлений.

После сдержанной напевности первой части вторая — «Утверждение» (Allegro imponente) — контрастирует и интонацией, и резкостью аккордового комплекса и приматом ритмико-артикуляционного начала (*пример 88*). Разрастанию ее формы способствует активный вариационный метод. Но суть звуковтворческого замысла остается той же: от графичного двухголосия к его «обрастанию» и даже удвоению в средней части (нижние голоса, порой, выполняют колористическую кольцевую функцию). С первой частью роднят и интонационная направленность мелодического рельефа и имитационные переключки. Несмотря на контраст частей, уже с самого начала угадывается моноинтонационный метод в формообразовании. Он объединит весь материал цикла. В каждой последующей части есть интонационно-фактурные связи с материалом предыдущих частей.

Темповое развитие (poco allargando) подводит к самой рефлексивной третьей части — «Размышление» (Andante) — философскому центру композиции. Этому способствует трех-четыrehголосная полифоническая фактура. Но здесь представлен не имитационный метод, а, скорее, изыск контрапункта. К концертирующему сопрановому голосу, с характерной нисходящей пунктирной интонацией, присоединяется контрапункт нижнего голоса и выдержанные в больших длительностях вертикали других голосов. Основная тема проходит неоднократно, варьируясь, чем достигается довольно большой масштаб данной части (126 тактов).

В четвертой части — «Доказательство» (Allegro giocoso) — вновь возвращается образ активности и воли. Здесь в основу тематизма положен утвердительный мотив на звуках тонического трезвучия (*пример 89*). Временами он проходит вариантно, что вносит в музыкальную ткань разнообразие. Как и в предыдущих частях, начало середины отмечается новой темой, но ее материал не столь рельефен.

«Сомнение» (*Allegro inquieto*) — самая масштабная, драматургически переломная часть цикла. В ней дается новое освещение всему предыдущему материалу. В исходной тревожной октавной теме «основное двухголосие» приобретает открыто графические формы. Но главное событие начинает разворачиваться в масштабной середине, где в новом смысловом облике опосредованно или открыто предстают тематические интонации первых четырех частей, а в кульминационной зоне цитируется тема «Размышления». Она выступает здесь на мощной звучности — *fff* — в басу на фоне напряженного нонаккорда нетерцовых структур вверх, а переход к репризе знаменуется вступлением темы «Доказательства» (примеры 89, 90). И «Размышление» и «Доказательство» служат для диаметрально противоположных выводов.

Результат тематических реминисценций сказывается в финале — эпилоге «Отрицание» (*Con moto*) — измененном повторении первой части. В новом смысловом контексте тема менее полифонически активна, в ней нет развития, ибо — «все ясно». Филирующее *glissando* через всю клавиатуру — до «е» третьей октавы — подобно «зачеркиванию» всего предыдущего (пример 91).

В заключение следует подчеркнуть, что, несмотря на примат логических принципов в мотивном развитии, разнообразное монотематическое сцепление между частями, музыка Сонаты № 10 полна живости и образной конкретности, подобно театру одного актера, или мастерскому карикатурному циклу. В Сонате доказана возможность претворения логического начала в музыку на основе ярко-выразительных образов, далеких от схематизма и абстрактного звукотворчества. И в этом ведущая роль принадлежит интонационной образности тематизма, который взят из юношеского сочинения.

Как отмечалось выше, прообразом Сонаты № 10 стала Сюита 1957 года. Обращает на себя внимание, что на автографе данной Сюиты есть еще и иное название — «Сказки», но оно, судя по цвету карандаша и по почерку, было поставлено в другое время, одновременно с большинством подзаголовков всех частей, хотя эти записи также относятся к юношеским годам композитора. Иначе говоря, Сюита была задумана как программное произведение, и это сказалось на ее выразительном языке.

Пьеса № 1 называлась «Сказки — ложь»; это название вписано композитором, видимо, позднее (красным карандашом, а не черными чернилами), и рядом с ним стоит римская цифра I, как бы отмечающая раздел формы («Гипотеза»). Последующие три пьесы обозначались просто «Сказки» («Сказка первая» и т. д.). Перед пятой пьесой красным карандашом поставлена римская цифра II (судя по карандашу, все рим-

ские цифры вносились одновременно) и подзаголовок «...да в них на-мек» («Сомнение»). Заголовком и цифрами композитор подчеркивает взаимосвязь первой и пятой частей. И замыкает это звено пьеса № 6, перед которой таким же красным карандашом помечено III, «...добрым молодцам урок» («Отрицание»).

В автографе есть еще зачеркнутые карандашные заголовки: пьеса № 1 — «Утверждение», № 2 — «Уверенность». Их замену на новые подзаголовки можно объяснить большим эмоциональным соответствием музыке или более точной соотнесенностью с концепцией целого.

Сравнения о. в. и чернового автографа показывают, что менялся и нотный текст.

Во-первых, все пьесы стали глубже по смыслу и протяженнее. В каждом случае это достигается индивидуальными приемами. Обратимся к конкретным примерам. В о. в. пьесы № 1 — 42 такта вместо 32-х тактов черновика благодаря усилению развивающих элементов в конце первой фразы, что более полно представляет материал. В о. в. пьесы № 2 — 50 тактов вместо 44-х тактов черновика из-за более детального развития тематизма. В о. в. пьесы № 3 — 128 тактов вместо 89-и тактов черновика за счет иного метрического членения. В о. в. пьесы № 4 — 210 тактов вместо 134-х тактов черновика в результате повторения основной темы. К тому же в о. в. значительно больше развиваются исходные интонации эпизода (в начале это было всего 2 такта, но есть карандашная пометка «→ разв.»), появляются метроритмические увеличения в два раза, отмеченные в автографе, что также делает композицию объемнее: (т. 119 — 166 о. в.). В о. в. пьесы № 5 — 216 тактов вместо 131-го такта черновика из-за смены такта 4/4 на 2/4 и появления новой темы в середине (т. 33 — 35 о. в.). К тому же видоизменяется первый эпизод (т. 61 — 64 о. в., в черновом автографе он отмечен как «эпизод 1»), в третьем эпизоде мелодический голос звучит вверх, а не в басу октавами (с т. 167 о. в.). Даже в предельно лаконичной части № 6 — 25 тактов вместо первоначальных 11-и, так как более развита семантика завершения.

Во-вторых, в о. в. есть изменения интонационные, фактурные, мелодико-рельефные, порой, тесситурные. Эпизодически появляются более серьезные изменения, например, в «Сомнении». Но, главное, что основная идея, в том числе реминисценции в «Сомнении», — остается прежней.

Драматургическое решение цикла с ключевой пятой частью также относится к замыслу 1957 года. Именно пятая часть с ее драматургическим переосмыслением, столкновением двух основных образов и тематическими реминисценциями-сопоставлениями, ставшая как бы

разработкой всего цикла, является основой сонатности. И эта идея возникает еще в 1957 году. Следовательно, сонатный принцип в Сюите был заложен изначально и сорок лет спустя только окончательно реализовался.

В Десятой сонате «Эврика!» Тищенко впервые создает многочастный цикл на основе интонационной взаимосвязи между частями и реминисценциями начальных частей — в драматургически переломной пятой и первой части — в финальной шестой²⁷.

Неординарная программность, целостность содержания многочисленных афористичных частей, отсутствие в них сонатной конструкции — всё это свидетельствует о жанре сонаты-фантазии в новаторском преломлении.

²⁷ Напомним, что год спустя — в 1998 г. Б.И. Тищенко напишет «Пушкинскую симфонию» на основе музыки к кинофильму «Гибель Пушкина», где также моноинтонационный метод объединит пестрый, как мозаика, тематический материал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Десять сонат Б. И. Тищенко — уникальный вклад в фортепианную музыку последней трети XX века. Они вносят много нового в плане образно-композиционных решений, жанра и пианизма. Все сонаты являются собой сочинения большого концертного стиля, в них отражены характерные черты авторского почерка.

Нельзя говорить о ранних сонатах как о менее совершенных. Первая соната, начатая в 1957 году, а законченная после Девятой — в 1995 году, вобрала в себя черты и раннего и зрелого стиля. Аналогичные выводы относятся и к Сонате № 10.

Вырисовывается несколько этапов в трактовке жанра. Первые две сонаты составляют этап, основанный на новаторском переосмыслении традиционного цикла. Новый этап в развитии сонатного стиля Тищенко охватывает четыре сонаты — с Третьей по Шестую. В них композитор использует свои достижения, проявившиеся до этого в симфоническом творчестве (например, в Первом виолончельном концерте). В этих сонатах начинается резкая радикализация в области концепции, тематизма, формы, фортепианной фактуры. Основой формообразования становятся нетиповые композиции. В сонатах данного этапа на первый план выступает конструктивность мышления, они жестче по языку, в них иной уровень полифонического мышления. В Сонатах № 4, 5 усиливается роль колористики. Но везде первостепенна гармоническая функциональность.

В Седьмой сонате вновь намечается поворот к классическому сонатному циклу. В сонатах № 8-9 этот поворот усиливается, но с использованием нетрадиционных методов и приемов композиторского письма (контролируемой алеаторики, кластерной техники, додекафонии). В сонатах № 7-9 переосмысливаются определенные пласты классической музыки: творчества Бетховена и, особенно, Шуберта, а также Шопена, Брамса. Но, по словам Е. В. Вязковой, «...модель оказывается лишь некоторым толчком для работы...» (6, с. 171).

С Девятой сонаты намечается линия программности, появляется жанр сонаты-фантазии. «Эврика!» сродни характеристичной афористичной сюите. Здесь создается тип многочастной сонаты на основе монотематизма, что нетрадиционно для фортепианного сонатного цикла.

Поэтика сонат Тищенко сближается с симфонией и драмой. О симфоничности свидетельствуют не только масштаб образов, обилие и значительность материала, но и диалектичность мышления, уровень мотивного развития, фактурной организации (Соната № 1 — лирико-драматическая симфония, Соната № 3 — психологическая драма-монолог). Конкретное и обобщенное раскрывается в портретности образов (Сонаты № 1, 7, 8).

Новаторски трактуются сонатная форма и сонатный цикл. В Первой сонате развиваются две темы внутри главной партии, в Третьей — появляется однотемная сонатная форма (вторая часть.), в Четвертой — главная и побочная темы функционируют в интонационно-фазной форме. В Сонате № 3 — две быстрые части в обрамлении медленных; тематический контраст внутри частей достигается путем «перерождения» образа. В Сонате № 6 все три части написаны в сонатной форме, а сонаты № 9, 10 — без сонатных *allegri*. В основе Восьмой сонаты лежит классический «шубертовский» цикл, но сонатное *allegro* образуется с совмещением главной и побочной тем. Соната № 9 основана на трех лирических жанрах: ноктюрне, *пасторали* и баркароле. В Сонате № 10 контраст лежит между шестью частями, воплощающими цепь логических операций: от «Гипотезы» и «Утверждения» к «Сомнению» и «Отрицанию». Отдельные темы, переходя из части в часть, приобретают парадоксально разные облики. Тематическая ретроспекция «Гипотезы» в конце Сонаты перечеркивает исходный смысл темы.

Сонаты Тищенко, несмотря на их самобытность, являются одним из совершенных претворений типологических черт школы Шостаковича в фортепианной музыке. Продолжая традиции Второй сонаты Шостаковича, они представляют собой развернутые лирико-психологические многочастные циклы.

Десять сонат Тищенко концентрируют огромный пласт философско-трагических образов и концепций. В основе их содержания — духовный мир человека, сложнейшие процессы сознания и подсознания, inferнальные образы. И при этом разнообразен эмоциональный тон концепций: трагедийный (№ 3, 5, 6, 7), оптимистический (№ 2, 4, 8), лирико-драматический (№ 1, 9), интеллектуально-юмористический (№ 10). Несмотря на виртуозность сонат, в них с впечатляющей силой воплощены различные состояния рефлексии. Поэтому так значительны медленные части сонат, нередко медитативные рефлексивные финалы (сонаты № 3, 5, 6, 7). Однако сонаты Тищенко содержат и образы характеристические, порой связанные с бытовыми реалиями.

Столь же разнообразно и ладовое мышление композитора с усилением альтераций минорного наклонения. При приоритете свободно трактованной тональной организации, в сонатах Тищенко встречаются и неортодоксальная серийность, и контролируемая алеаторика, и изощренная кластерная техника, и додекафония.

Все сонаты насыщены ярким тематизмом, которому в процессе развития придаются разные образные свойства. При всем его многообразии подавляющее большинство тем основывается на броском мелодическом или монодийном материале, с ярко выраженной речевой семантикой, широтой и напряженностью интонационного движения.

Продолжая традиции Шостаковича, Тищенко развивает «интенсивный тип развертывания мелоса» (В. В. Задерацкий).

В рельефном тематизме сонат основную роль играют горизонтальные процессы и метроритм. Структура мелодизма содержит энергетически полярные элементы, что ведет к колоссальной протяженности горизонтального развития, к небывалому мелодическому охвату всего диапазона рояля. Часто тематизм сосредоточен в «нехарактерных» для рояля регистрах, в чем особенно явственно слышна многотембровая трактовка инструмента (наиболее ярко это проявилось в Сонате № 7).

Несмотря на разнообразие фактурного письма, ведущим является строгий графический принцип изложения. В графической фактуре сонат традиционные формулы в новаторской трактовке соседствуют с новейшими методами организации материала, например, с неортодоксальной серийностью. Исключительную роль играют необычные для фортепиано многотактовые одноголосные соло, подобные монологам струнных инструментов (сонаты № 3, 4, 6).

Все циклы в высшей степени полифоничны, что проявляется не только в активном использовании полифонических жанров, методов работы с материалом, но и в типе тематизма, в самом складе мышления. Даже впечатляющие одноголосные темы структурно многоголосны (сонаты № 4, 6). Особенно высок удельный вес имитационно-контрапунктической техники. В отдельных сонатах полифонический метод становится доминирующим, включая экспозицию (первые части сонат № 2, 6, 8). Здесь подтверждаются слова композитора: «Может быть единственное, что я признаю, как цельную данность — это полифонию. Вот полифония, мне кажется, это основа основ...полифония — способ существования музыкальной материи» (25, с. 154).

В сонатах ярко проявляется самобытность метроритмического мышления Тищенко: асимметричность, нерегулярная акцентность. Преобразы метроритма представляют сложный симбиоз русской протяжной песни, речитативных жанров и тематизма Шостаковича (финалы Сонат № 3, 5). Одним из индивидуальных претворений нерегулярной ритмики стал новаторский «интерферентный ритм» (Соната № 5, вторая часть).

В конструктивных особенностях сонат также самобытно развиваются черты школы Шостаковича. Это сказывается в интенсивном развитии материала уже при экспонировании, в многообразии форм второго плана, фазном принципе построения разработки, в образовании мощной кульминационной зоны в начале репризы, в динамизации последней, в сведении к минимуму связующих построений, в сопоставлении тематизма через генеральную паузу. В конструкции сонат есть и обновление классической формы, в частности, сонатной, и введение

радикальных новых конструкций (интонационно-фазной, модификационной), где наиболее рельефно проявляется процессуальная напряженность сонатного мышления Тищенко.

В сонатах встречаются и черты полистилистических методов, включая аллюзии (эпизоды из финала Сонаты № 8 и др.), метод интонационного намека (термин А. Д. Алексеева). Музыкальный язык сонат сочетает и элитарность, и демократичность. Последнее проявляется в обращении к массовым жанрам и интонациям.

В творчестве Тищенко, в том числе и в фортепианном, широко трактуется категория традиций: в нем действует принцип «опосредованного родства» (Н. А. Горюхина), метод художественного обобщения. Отношение к классическим стилевым прообразам: Гайдна, Бетховена, Шуберта, Баха, Шостаковича носит в высшей степени творческий характер. Сонатное творчество Тищенко словно декларирует роль классического образца, как эталона художественного, но в новаторском переосмыслении. Оно подтверждает полемические слова композитора: «Талант — это умение вписаться в традицию, не будучи традиционалистом».

Фундаментом сонат Тищенко является традиционное обращение к выразительным возможностям инструмента. Они требуют от пианиста развитой классической техники, прежде всего, пальцевой (по К. Мартинсену — «статической») и, одновременно, готовности к неожиданным приемам на основе этой классической техники. Новые же образно-композиционные решения каждого цикла убеждают и в бесконечной жанровой инвариантности и в том, что в творчестве Тищенко фортепианная соната подобна растущему живому организму.

Список литературы

1. Андреев А. Заметки о стиле Галины Уствольской // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1980. Вып. 4.
2. Бергер Л. Эпистемология искусства. М.: Русский мир, 1997.
3. Бялик М. Соната № 5 для фортепиано Тищенко: Аннотация к концерту. Л., 1974, 2 дек.
4. Бялик М. Борис Тищенко // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 4.
5. Вязкова Е. О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат). // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130.
6. Вязкова Е. К вопросу типологии творческого процесса // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 155.
7. Гаккель Л. Б. И. Тищенко. Третья соната для фортепиано: Аннотация к концерту. Л., 1966, 28 апр.
8. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Изд. 1, 2. Л.: Сов. композитор, 1976, 1990.
9. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50-80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989.
10. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М.: Музыка, 1995.
11. Егорова Т. Борис Тищенко: всего один раз в вечность // Муз. жизнь, 1999, № 3.
12. Задерацкий В. Музыкальная форма. Учебник для специальных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
13. Земцовский И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.-М.: Сов. композитор, 1978.
14. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Л.: Сов. композитор, 1986.
15. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века: Исследование / МГК им. П. И. Чайковского. М.: НТЦ «Консерватория», 1994.
16. Манаева О. Вариантность в Третьей фортепианной сонате Б. Тищенко // Теоретические проблемы музыкальной формы: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. Вып. 61.
17. Методические рекомендации к освоению нотного текста в фортепианной музыке XX века. / Сост. О. Малов. Лен. гос. консерватория. Л., 1984.
18. Нестьев И. О жанрово-стилистическом синтезе у Шостаковича // Сов. музыка, 1987, № 9.

19. Нестьева М. Из области предположений (о Пятой фортепианной сонате Бориса Тищенко) // Сов. музыка, 1974, № 11.
20. Нестьева М. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской федерации. Вып. 1. 1981.
21. Овсянкина Г. Об автографах Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130.
22. Овсянкина Г. Школы С. Прокофьева и Д. Шостаковича в фортепианной музыке: общность и различия // Проблемы музыкального образования и педагогики. Межвузовский сб. науч. тр. / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб, 1994.
23. Овсянкина Г. Не повторяя себя. (Премьеры Бориса Тищенко 90-х годов) // Муз академия, 1995, № 4-5.
24. Овсянкина Г. Два этюда о творческом процессе Бориса Тищенко // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 3.
25. Овсянкина Г. Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества. // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 3.
26. Овсянкина Г. Стилиевой генезис школы Д. Шостаковича в фортепианной музыке // Проблемы музыкального образования и педагогики. Межвузовский сб. науч. тр. / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб, 1999. Вып. 2.
27. Овсянкина Г. Феноменология фортепианных сонат Бориса Тищенко // Музыка Российских композиторов XX века в контексте культуры: тезисы Всероссийской научной конференции / АГК. Астрахань, 1999.
28. Овсянникова Т. Синтаксическое строение полифонического тематизма // Теоретические проблемы полифонии: Сб тр. / РГПИ им. Гнесиных. М., 1980. Вып. 52.
29. Петриков С. Исторические корни и теоретическое осмысление строгого и свободного модификационного развития в творчестве Бориса Тищенко на примере Третьей и Пятой сонат для фортепиано // Традиции и новаторство в музыке: Тезисы докл. межреспубликанской научно-практической конференции. Алма-Ата, 1980. С. 72-75.
30. Петриков С. Роль драматургии в композиционном процессе. (Об особенностях сочинений Б. Тищенко) // Сов. музыка, 1987, №4.
31. Петриков С. Нетиповые формы в инструментальных произведениях Бориса Тищенко. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Л., 1987.
32. Петриков С. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. Вып. 7.

33. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998.
34. Ручьевская Е. Классические черты творчества. // Музыкальная академия, 1999, № 1.
35. Рыжкова Н. К вопросу об индивидуализации формы // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов. Сб. науч. тр./ЛГИТМиК. Л., 1979.
36. Рыжкова Н. О новых видах тематизма в советской инструментальной музыке 60-70-х годов // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Сб. науч. тр./ЛГИТМиК. Л., 1980.
37. Рыжкова Н. О некоторых тенденциях формообразования в современной советской музыке // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Сб. науч. тр./ЛГИТМиК. Л., 1981.
38. Самсонова Т. Сонорность в фортепианных сонатах Б.И. Тищенко / Фортепианное искусство XX столетия: Межвузовский сб. тр. / РГПУ им. А. И. Герцена. С-Пб, 2000.
39. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992.
40. Сыров В. О национальном в творчестве Бориса Тищенко // Вопросы музыкальной теории и педагогики: Сб тр Горьковской гос. консерватории им. М.И. Глинки. Горький: Волго-Вятское кн. Изд-во, 1975.
41. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко). // Советская музыка 70 - 80-х годов: стиль и стилиевые диалоги: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1985. Вып. 82.
42. Тараканов М. О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе. М., 1983.
43. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Сов. композитор, 1988.
44. Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1980.
45. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1985.
46. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982.
47. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983.
48. Холопова В. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма. // Музыка из бывшего СССР. С. статей. М.: Композитор, 1994. Вып. 1.

49. Bialik M. Nowe utwory Borisa Tiszczarki // Ruch Musyczny. 1987, №17.
 50. Bialik M. Russie. Ou en est l'art? La culture musicale // Revue d'esthetique. Paris, 1993, № 23.
 51. Dibelius U. Moderne Musik II. 1965-1985. München, 1988.
 52. Gerlach H. Fünfzig sowjetische Komponisten. der Gegenwart. Fakten und reflexionen. Leipzig-Dresden, 1984.
 53. Gerlach H. Porträt — Boris Tischtschenko // Musik und Gesellschaft, 1977, № 6.
 54. Komponisten der Gegenwart. Gamburg: Herausgegeben von Hanns Walter Wolfgang Sparzer, 1992.
 55. Sawenko S. Zum Weiterwirken der Schostakowitsch ausgehenden Traditionen im Schaffen sowjetischer Gegenwartskomponisten // Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen: Arbeitshefte №37. Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1984.
 56. Schwarz B. Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven, 1982.
 57. Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien (hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach und I. Köchel). Duisburg: Laaber-Verlag, 1990.

Приложения

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ¹

Соната № 1.

1

Черновой вариант I части



¹ Нотные примеры, отмеченные *, представляют ксерокопии автографов. При расшифровке черновиков мы использовали следующие обозначения: 1) < > - восстановление деталей, подразумевающихся из контекста; 2) [] - отметка зачеркнутых тактов; 3) (?) - указание описок.

2



*Набросок элемента Г. Т. 1 в скобках: в О. В. не войдет, сделан иным почерком.

** ? — авторский знак. Видимо сомнения относятся к 4 перед «d».

3



4



5

diminuendo poco a poco

O. B.*

diminuendo poco a poco

6

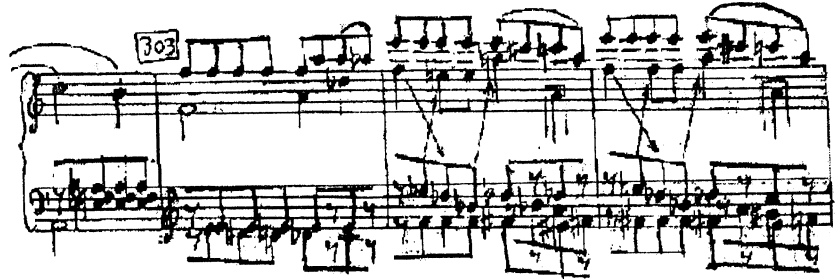
diminuendo poco a poco

diminuendo poco a poco

7

diminuendo poco a poco

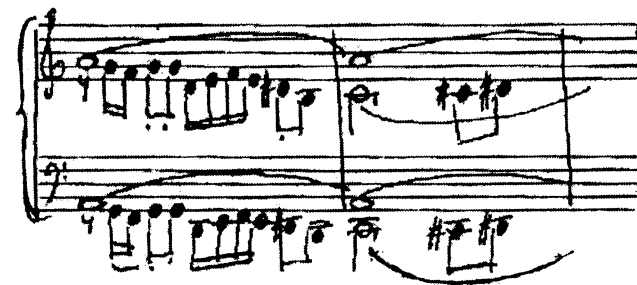
О. В.*



8



О. В.



9

Зачеркнутые пять тактов
из заключительного раздела

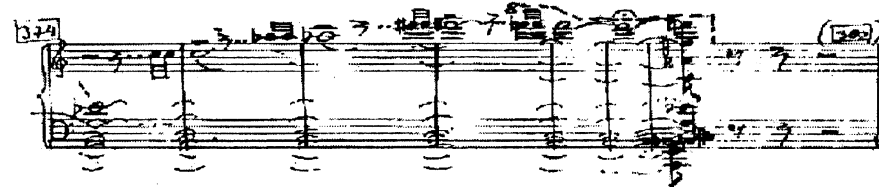


10

Зачеркнутое окончание



О. В.*



11*

Sostenuto $\text{♩} = 100$

Handwritten musical score for measures 11-13. The score is in 4/4 time, marked 'Sostenuto' with a tempo of $\text{♩} = 100$. Measure 11 shows a piano introduction with a treble and bass staff. Measure 12 continues the piano part. Measure 13 begins a vocal line marked 'Allegro molto $\text{♩} = 144$ ' with a forte dynamic (**ff**).

12*

Handwritten musical score for measure 12. The piano part is marked '48 a Tempo' and 'mp' (mezzo-piano).

13*

Handwritten musical score for measure 13. The piano part is marked 'non legato' and 'sim.' (simile).

14*

Handwritten musical score for measure 14. The piano part is marked 'Paru meno mosso' and 'm.d.' (meno mosso). The vocal part is marked 'ff' (fortissimo).

Handwritten musical score for measure 15. The piano part is marked 'dim' (diminuendo) and 'mp' (mezzo-piano). The vocal part is marked 'ff' (fortissimo).

15*

Handwritten musical score for measure 15. The piano part is marked 'Con tutta forza' (with all force). The vocal part is marked 'ff' (fortissimo).

16*

Presto $\text{♩} = 164$

Handwritten musical score for measure 16. The piano part is marked 'ff' (fortissimo). The vocal part is marked 'ff' (fortissimo).

17 *

18 *

19 *

Sostenuto dolce ♩ = 96

114

20 *

21 *

115

22*

VI часть

Allegro risoluto $\text{♩} = 152$ 

23*



24*



Соната № 2

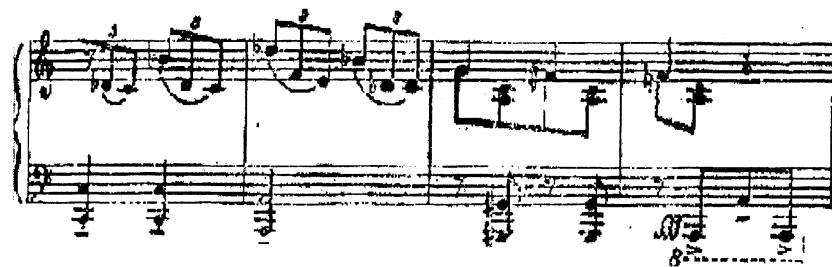
25

*Allegro**mp marcato, non legato*

26

Meno mosso. Rubato

27



28

Andante

29



30

Vivace

31



32



33

Время

Lento ♩ = 54 *ff:mpre*

Соната № 3

34 *Moderato andante*

35

36

37

38

II часть

Allargo

39

40

41

42

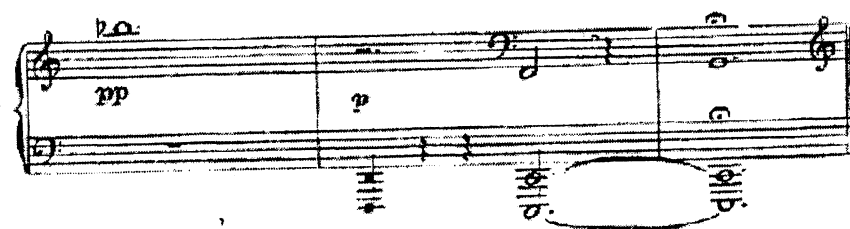
III часть

Allargo leggiero

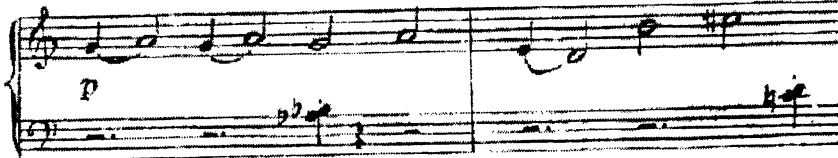
43

IV часть

Lento



Piu mosso



Соната № 4

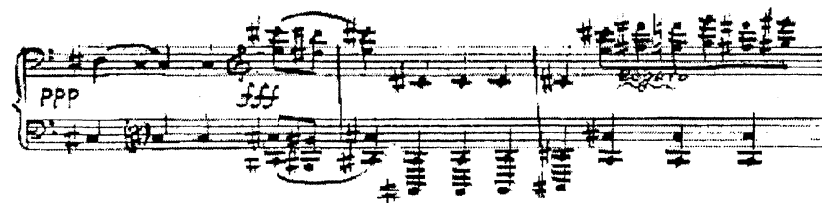
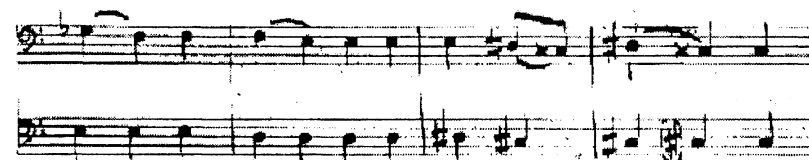
45 Allegro commodo



46

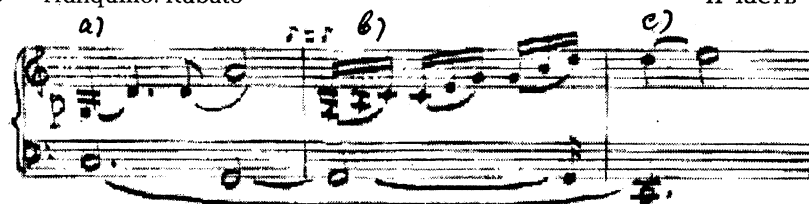


47



48 Tranquillo. Rubato

II часть

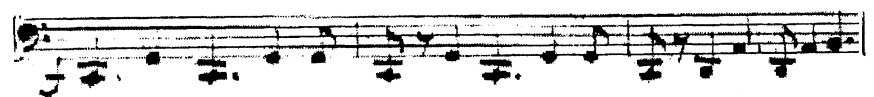


49

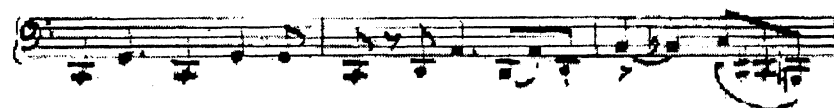


50 Allegro molto

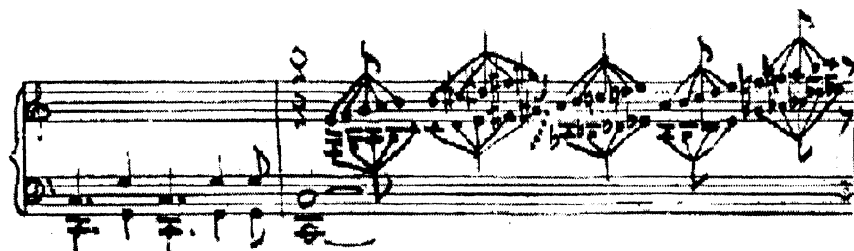
III часть



51



52

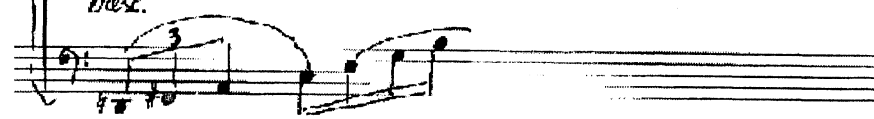
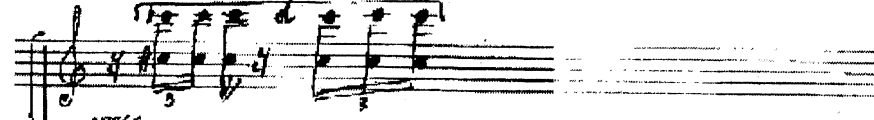
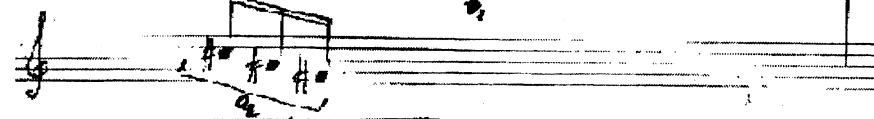
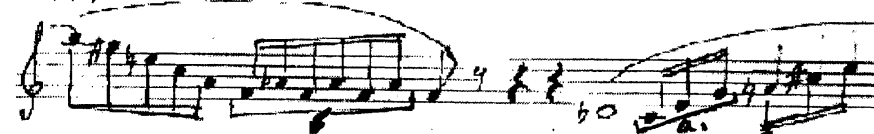


Соната № 5

53



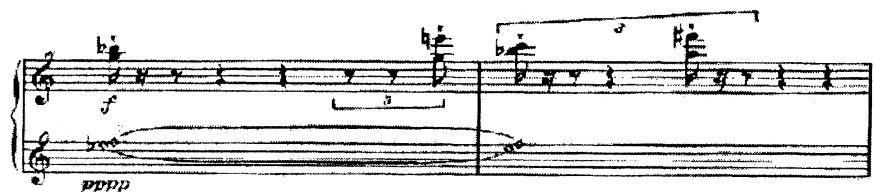
54 (Allegro leggiero dolce)



55



56



57

ff *lento* *dim.*

58

II часть

Allegro doppio $\text{♩} = 112$
ppp

I
50-51
ppp

59

III часть

Tranquillo maestoso $\text{♩} = 120$
ff *ruba! e molto espressivo*
tenuto sempre *accel.*

128

60

dim.

61

poco a poco cresc.

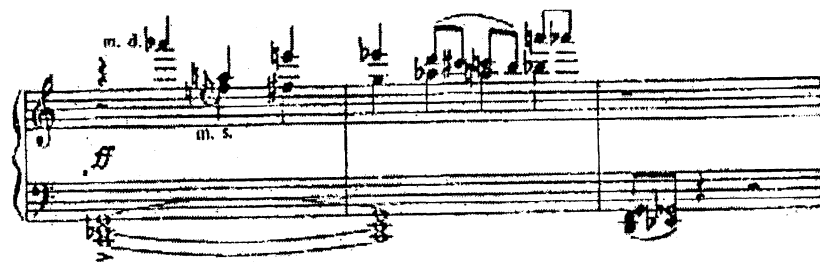
62

ff *dim. poco a poco*
sempre ppp

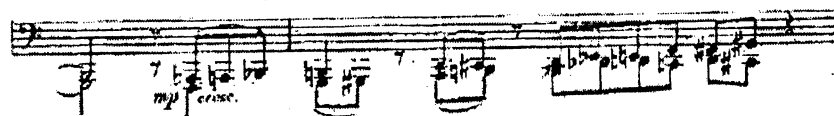
129

63

элемент а



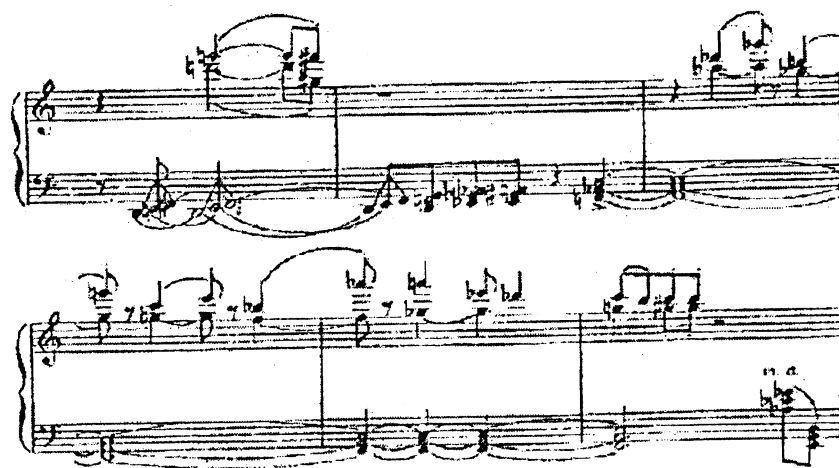
элемент в



элемент с

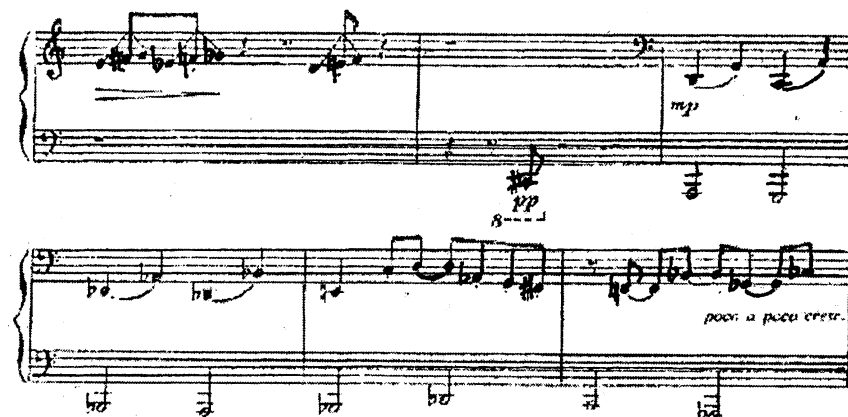


элемент d

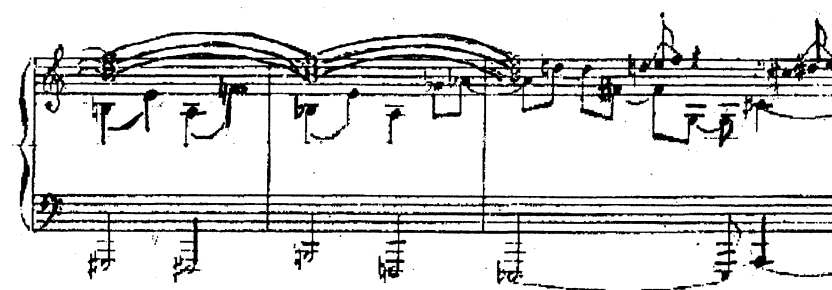


64

П.П.



Св. Т.



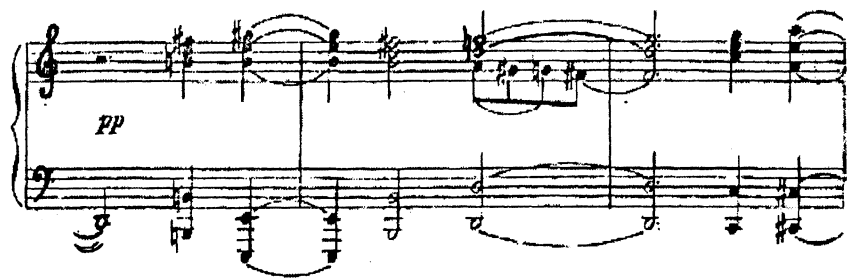
65

Presto $\text{♩} = 120$



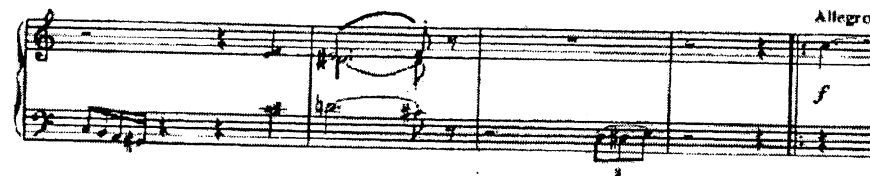
Moderato con moto $\text{♩} = 120$ 

67



Соната № 7 (с колоколами)

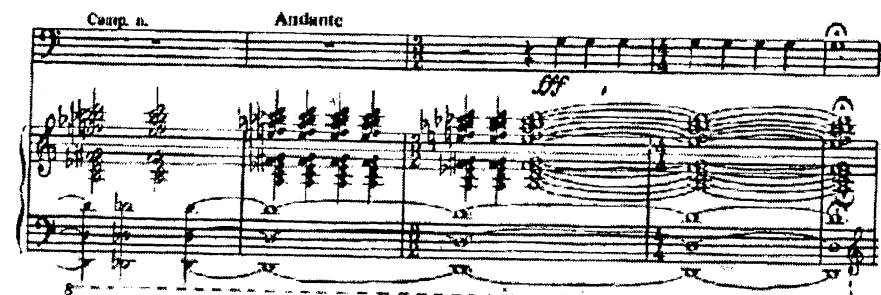
68



69



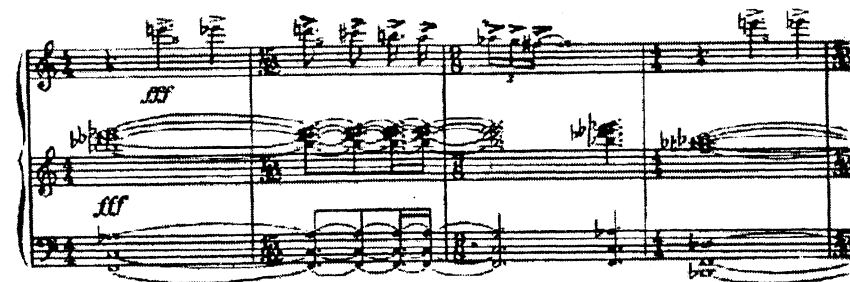
70



71 (Lento)



72

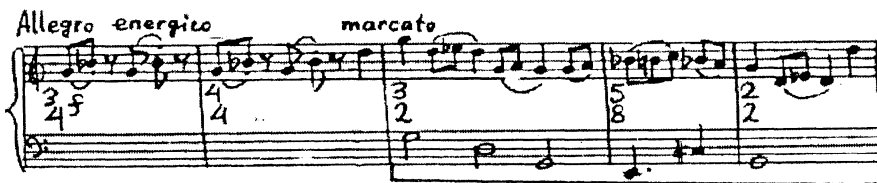


73 (Allegro)



Соната №8

74*



134

п. т.

75*



76*

вариация 1



77*



135

78*

Allegro molto
Legato

79*

80*

136

развитие эпизода

81*

137

82*

Соната №9
Ноктюрн

Adagio $\text{♩} = 56 (-60)$

83*

Пастораль

84*

Andantino $\text{♩} = 56 (-60)$
con moto

развертывание

85*

Баркарола

Т. 2 (т.111-116)

86*



Соната №10 «Эврика!»

1. Гипотеза

87*



88*



2. Утверждение

89*



3. Размышление



4. Доказательство

5. Сомнение*

90* (Allegro inquieto)

(т.163-171)



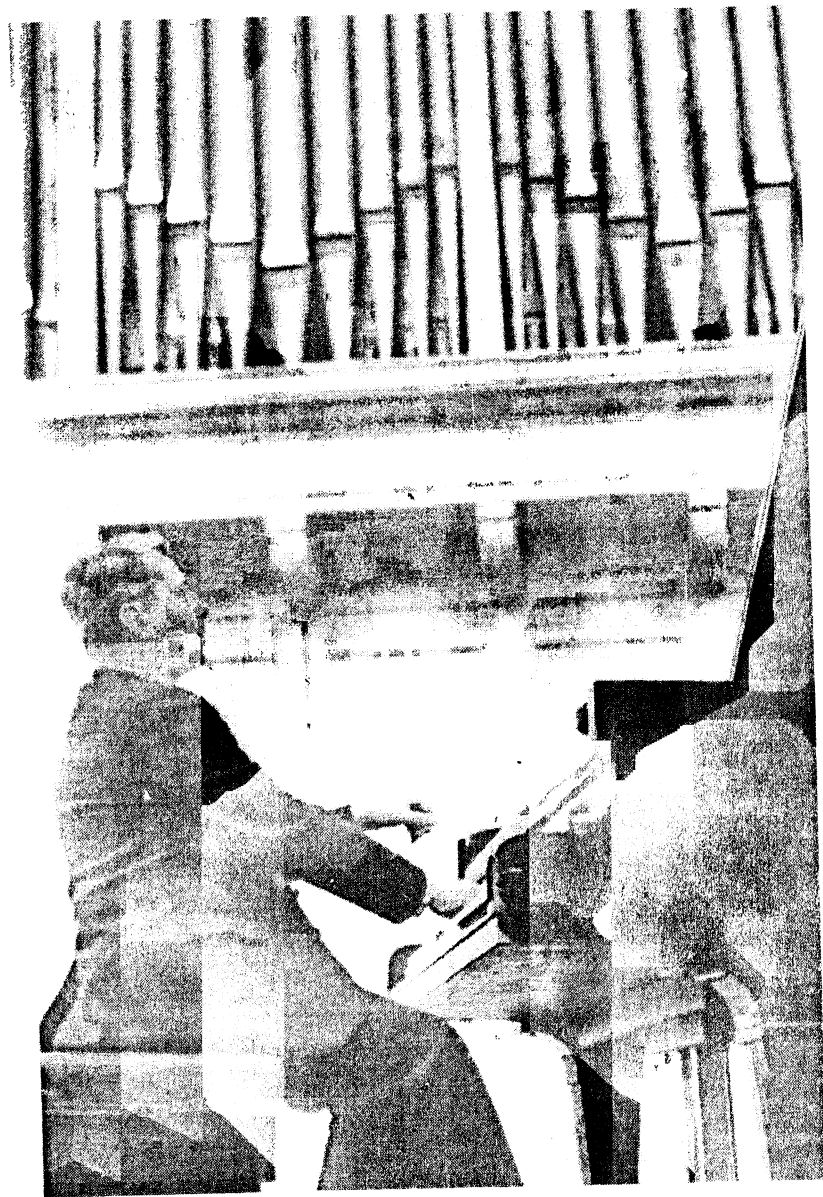
91*

6. Отрицание



окончание





Репетиция в Большом зале филармонии, Санкт-Петербург



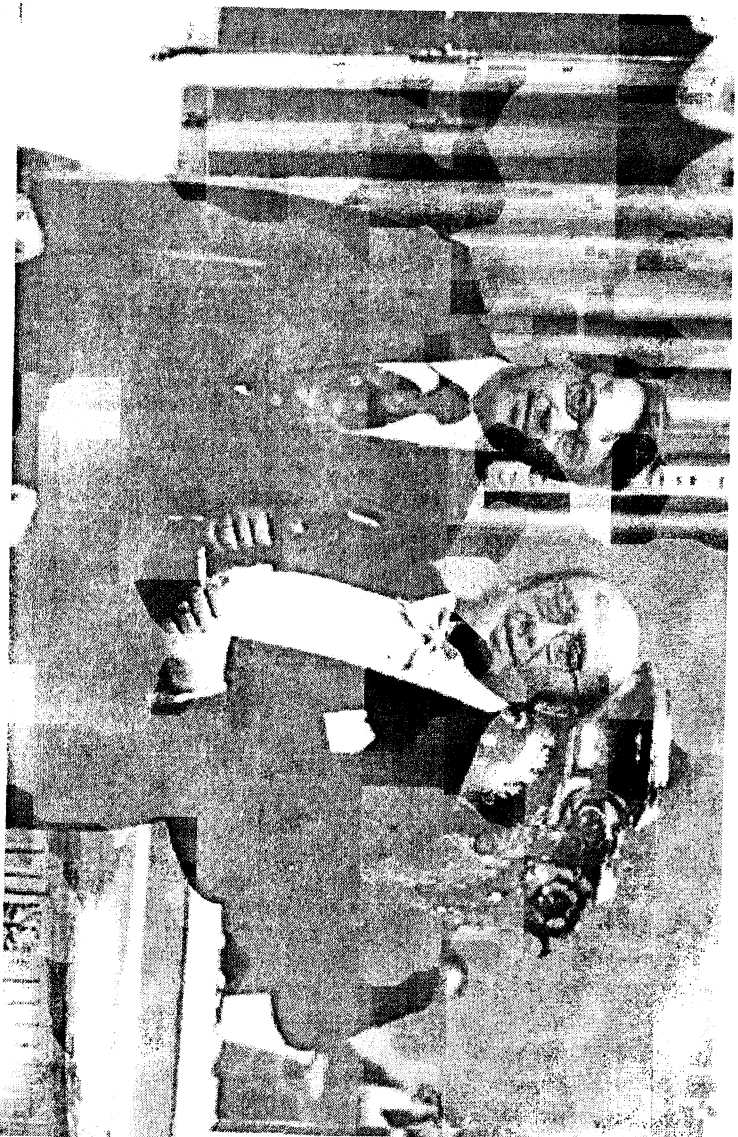
На даче (лето 2000 г.), где были окончены Сонаты № 1, 9, 10



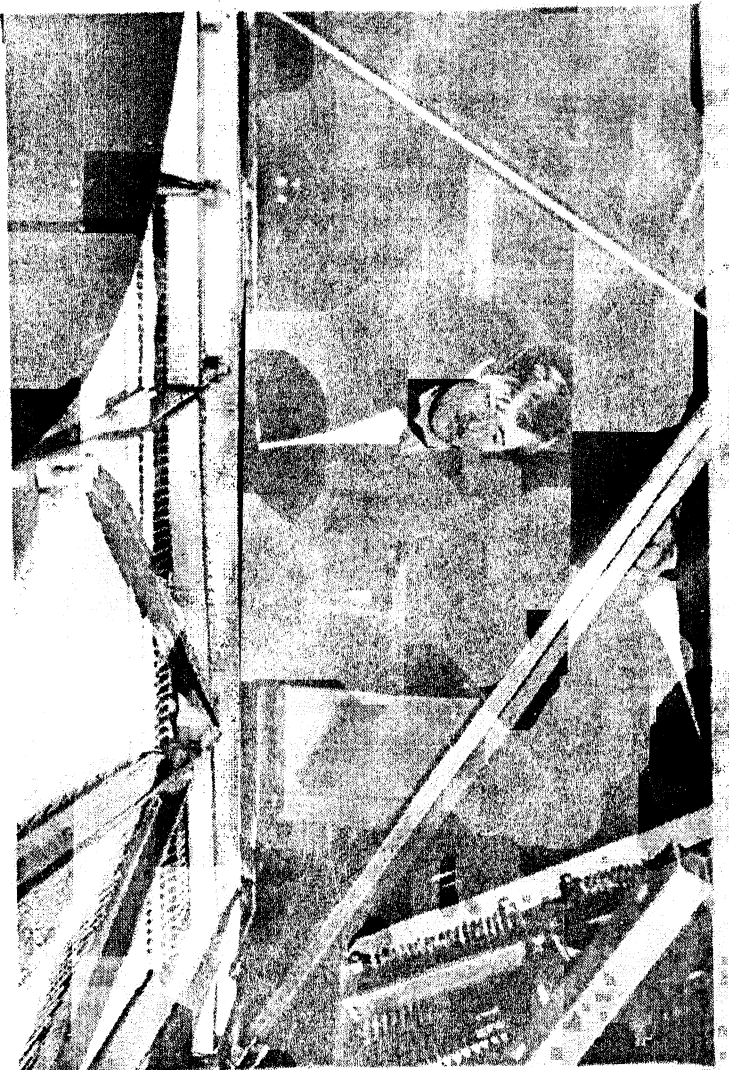
В. В. Поляков — лучший исполнитель сонат Б. И. Тищенко



Б. И. Тищенко с американской пианисткой Деборой Брэдли, по просьбе которой была написана Соната № 10 (США, 90-е г.)



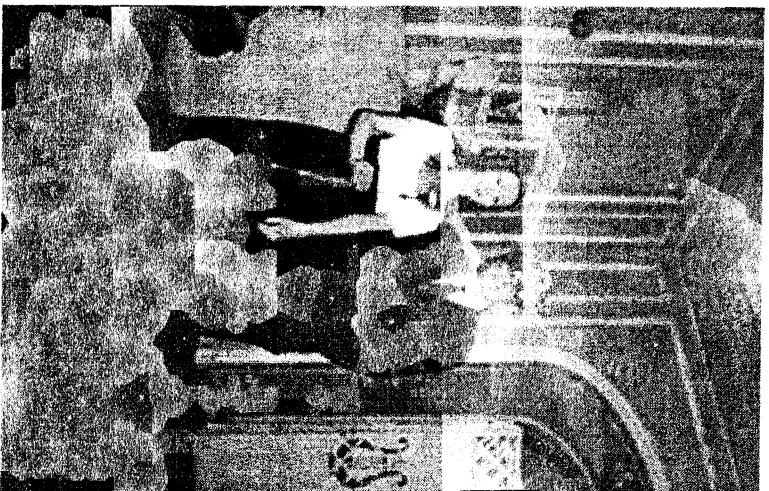
Б. И. Тищенко и Г. Н. Рождественский после премьеры
Симфонии № 4. Большой зал филармонии, Ленинград, 1979 г.



Премьера Сонаты № 1. Исполнитель – С.П. Форостяный.
Дом композиторов, Санкт-Петербург, март 1997 г.



Б. И. Тищенко и Н. Вожакова – исполнители
Сонат № 4, 6 (Санкт-Петербург, 1995 г.)



Б. И. Тищенко и С. Нестерова – исполнители
Сонат № 1, 3 (Санкт-Петербург, 1999 г.)



Б. И. Тищенко и И. Монтиелли после премьеры Второго окончательного
концерта. Большой зал филармонии, Санкт-Петербург, июль 1997 г.



*Б. И. Тищенко и Н. Бейлина после концерта
(Нью-Йорк, середина 90-х г.)*



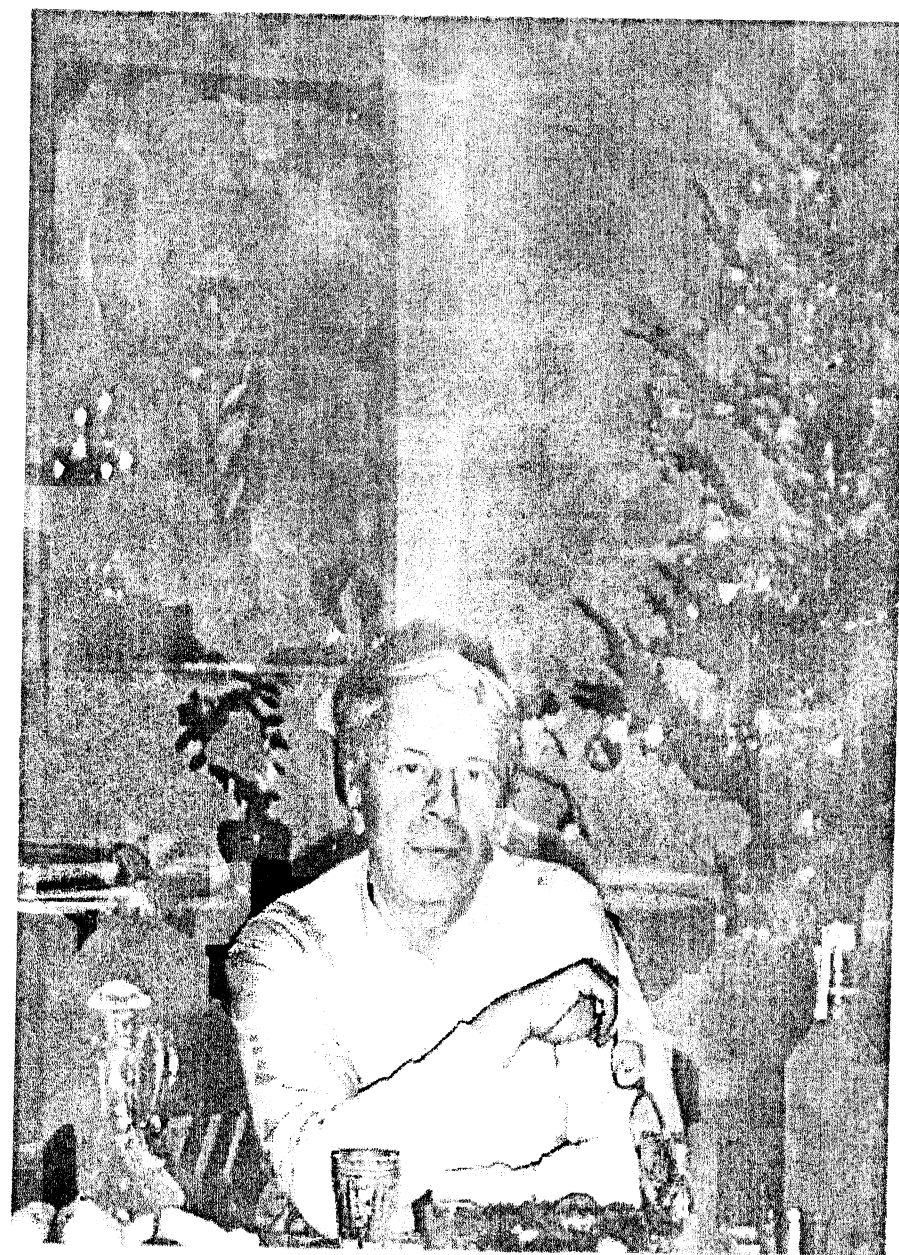
*Б. И. Тищенко и режиссер А. О. Сагальчик
(Санкт-Петербург, конец 90-х г.).*



Б. И. Тищенко и Н. Сinyaкова после премьеры цикла «Причуды». Малый зал филармонии, Санкт-Петербург, май 2000 г.



В кругу семьи и учеников (1999 г.)



В новогоднюю ночь

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	с. 5
<i>Глава I</i> ,Первая и Вторая сонаты.....	с. 11
<i>Глава II</i> ,Третья и Четвертая сонаты.....	с. 33
<i>Глава III</i> , Сонаты № 5 — 7.....	с. 78
<i>Глава IV</i> , Сонаты № 8 — 10.....	с. 56
Заключение.....	с. 97
Список литературы.....	с. 101
Приложения.....	с. 105

Овсянкина Галина Петровна

Фортепианные сонаты Бориса Тищенко
Исследовательский очерк

Редактор *Федотова Е. К.*

Компьютерный набор *Овсянкина Г. П.*

Компьютерная верстка ОКГ издательства РАМ им. Гнесиных

Под. в печ. 24.08.01 6, 35 печ. л. 6 Тираж 200 экз.

Формат 60х84/16. Цена договорная.

Лицензия на издательскую деятельность ЛР 040231 от 20.04.98.

121069 Москва, ул. Поварская, 30/36,

Издательство РАМ им. Гнесиных