

Ткачева Ирина Юрьевна,
доцент кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк
Tkacheva Irina Yurevna,
Associate Professor of the Department of Special Piano
«Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev»
Russia, Donetsk People's Republic, Donetsk

**ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ
Б. ТИЩЕНКО НА ПРИМЕРЕ СОНАТ
THE EVOLUTION OF B. TISHCHENKO'S PIANO
STYLE ON THE EXAMPLE OF SONATAS**

Аннотация: Данная статья отражает процесс формирования и эволюции фортепианного стиля Б. Тищенко. Задачей исследования было выявить особенности драматургии, формы, фактуры в фортепианных сонатах Б. Тищенко, обозначить основные периоды и тенденции эволюции сонатного жанра в творчестве композитора.

В ходе исследования выделены основные стилистические черты, объединяющие творчество Б. Тищенко и Д. Шостаковича. Обозначаются некоторые особенности фортепианного стиля Б. Тищенко, касающиеся ритма, фактуры, музыкального языка, структуры фраз, трактовки звучания инструмента.

Abstract: This article reflects the process of formation and evolution of B. Tishchenko's piano style. The aim of the study was to identify the features of drama, form, texture in B. Tishchenko's piano sonatas, to identify the main periods and trends in the evolution of the sonata genre in the composer's work.

The study highlights the main stylistic features that unite the work of B. Tishchenko and D. Shostakovich. Some features of B. Tishchenko's piano style are indicated, concerning rhythm, texture, musical language, phrase structure, and interpretation of the sound of the instrument.

Ключевые слова: фортепианная соната, тема, стиль, фактура, агогика, образ, Б. Тищенко

Keywords: piano sonata, theme, style, texture, agogy, image, B. Tishchenko

Формирование Б. И. Тищенко как музыканта и композитора проходило под влиянием традиций С. Бетховена, П. Чайковского, Г. Малера, однако, самым значительным и важным было влияние Д. Д. Шостаковича. Мы выделяем основные стилистические черты, объединяющие творчество Б. Тищенко и Д. Шостаковича. Среди них: высокая содержательность, концептуальность музыки, событийность музыкального языка, преобладание трагических и лирических образов, внутренних личностных конфликтов, глубокий психологизм, философский и нравственный подтекст, сдержанность в эмоциях, отсутствие ярких аффектов, дозированность выразительных средств, полифонизация фактуры, тяготение к бытовым жанрам, интонационное родство тематизма. Сонаты Б. И. Тищенко – это яркий пример претворения в фортепианной музыке композиционных принципов школы Д. Д. Шостаковича. В них мы видим как новизну, индивидуальность стиля, так и родство с традициями отечественной фортепианной культуры.



К особенностям фортепианного стиля Б. Тищенко можно отнести обновление музыкального языка за счет расширения образной и ладоинтонационной сфер, насыщение интонаций речевой семантикой, ритмическую неоднородность, склонность к ассиметрии фраз, многотембовую трактовку фортепиано (охват всего диапазона, звучание тем в нехарактерных для инструмента регистрах).

Он был очень изобретателен в своей работе с фортепианной звучностью и фактурой, руководствуясь принципом Г. Нейгауза «Только стремясь к невозможному, можно достичь возможного». Воссоздавая какую-либо идею, композитор не думал о технических сложностях исполнителей, впоследствии с трудом «продирающихся» сквозь нагромождения пластов фактуры и часами подбирающих удобную аппликатуру.

В фактуре произведений композитора встречаются самые разнообразные полифонические приемы. Среди традиционных приемов мы видим особый способ, при котором в результате постепенного наращивания голосов выстраивается аккордовая вертикаль. Наличие множества новаторских приемов, сложных и необычных фактурных элементов (скачков, ритмических наложений, многопластовости и пр.) связано с творческими поисками автора и богатым собственным исполнительским опытом.

Фортепианные сонаты Б. Тищенко являются значительным вкладом в фортепианную литературу с точки зрения обновления драматургии образов, исполнительских приемов, трактовки сонатного жанра в целом. Каждая из десяти сонат является ярким образцом фортепианного стиля композитора.

Обзор всех сонат позволил выделить несколько периодов эволюции сонатного жанра у Б. Тищенко:

Сонаты №1 и №2 – период придерживания автором традиционных принципов построения сонатного цикла.

Сонаты №№ 3-6 – период радикального обновления формы, концепции, мелодики и фактуры, усиление роли сонористики, однако, гармония еще функциональна.

Сонаты №№ 7-9 – появление приемов алеаторики, додекафонии, кластерной техники при сохранении классической сонатной формы.

Сонаты №№ 9-10-11 – новаторское отношение к сонатной форме: появление сонаты-фантазии, основанной на монотематизме многочастной сонаты-сюиты; тенденция к программности, портретности.

В целом можно выделить еще несколько особенностей сонатных циклов Б. Тищенко: наличие двух тем в главной партии Первой сонаты; обрамление медленными частями быстрой и однотемность сонатной формы второй части в Третьей сонате, три сонатных *Allegro* в Шестой сонате и ни одного – в Девятой и Десятой, контрапункт главной и побочной партий в Восьмой сонате.

Новаторство формы, фактуры и исполнительских приемов в сонатах Тищенко не случайно – оно связано с личным исполнительским восприятием Тищенко, который был хорошим пианистом и постоянно концертировал.

Подтверждение «фактурных поисков» автора мы встречаем во многих его сонатах. Например, во второй части Пятой он использует принцип ритмической интерференции (одна строка «отстает» от другой на одну долю). В той же части Пятой сонаты – имитация оркестрового многоголосия, о котором сам композитор высказался как о неисполнимом.

Первая Соната была посвящена Д. Шостаковичу и опубликована Б. Тищенко в 1995 году, уже после выхода в печати целых девяти сонатных циклов автора и смерти Дмитрия Дмитриевича. Хотя наброски этого опуса относятся к раннему периоду творчества – 1957 году. Поэтому Первую сонату следует отнести к зрелому стилю композитора. Все новаторские элементы в ней основаны на модификациях классической композиции.



Для сонаты характерны симфонизм и эпический размах, проявляющийся в масштабе образов, обилии музыкального материала и принципе организации фактуры. В музыке этой сонаты особенно сильно ощущается влияние Д. Шостаковича, но это не подражание, а именно переосмысление и обобщение его стиля, своеобразный «психологический портрет» великого композитора.

В этой сонате мы видим сочетание сонатной и вариационной формы, а в фактуре – преобладание полифонического мышления. Необычна трактовка формы в первой части. Приоритет в драматургии цикла принадлежит побочной теме. На ней строится разработка и реприза. Характерная черта сонаты – интонационное родство всех тем, своеобразный монотематизм, символизирующий соединение в цельной личности различных черт характера.

Благодаря интонационной концентрации и обособленности всех разделов части можно сравнить эту часть с драматической симфонической поэмой. В финале этого цикла множество тем, большое количество которых совершенно не создает пестроты благодаря интонационному единству. Здесь можно представить себе героя, прошедшего через множество личностных трансформаций и в конце концов нашедшего свою индивидуальность.

Фактура сонаты двояка: симфоничность (наличие нескольких пластов, наслаивающихся друг на друга) противопоставлена классической, «шубертовской» простоте. Эту идею портретности, синтеза образов позже мы увидим в Сонате № 10.

Вторая Соната посвящена М. Юдиной и представляет собой образец раннего стиля Б. Тищенко. В ней он продолжает линию новаторского переосмысления классической сонатной формы, которая явно видна при всей новизне отдельных элементов фактуры. К особенностям ее формы можно отнести усиление принципов вариационности, а для фактуры характерна полифоничность.

Главная партия первой части Второй сонаты представляет собой двухголосную фугу, что является редким и значительным событием (в основном фугу мы видим в финале). Значимо это и для самого Б. Тищенко, который часто использует полифонические построения, однако никогда не вводит в часть полную фугу. Из этого можно сделать вывод о нахождении драматургического центра именно в первой части.

Из других особенностей сонаты мы отмечаем многоплановость образов, соединение эмоциональной и интеллектуальной образных сфер (что выражается в противопоставлении полифонической и колористической, звукоизобразительной фактур). Идея противопоставления образов прослеживается также в контрастах возвышенного и приземленного (бытового, «ярморочного» и академического, серьезного), негативного – позитивному. Подобный синтез строго академичного и бытового начал состоит типичная черта Д. Шостаковича. Второй сонате Б. Тищенко присущ и прокофьевский колорит: светлый приподнятый тон, динамичность, театральность.

Средний этап творчества Б. Тищенко охватывает четыре сонаты – с Третьей по Шестую. Для них характерно отдаление от классических композиторских приемов: атональность, поиски в сфере формообразования, тематизма и художественных образов. Отличительная черта всех этих сонатных циклов – отсутствие традиционного соотношения главной и побочной партий. В музыкальном развитии основная роль принадлежит вариационным и вариантным приемам, активно используется принцип интонационного прорастания (термин В. В. Протопопова). Основа тематизма в произведениях этого периода серийна, что отражается на фактуре – ей присуща многопластовость, прихотливость ритмики, сложные для исполнителя скачки и пассажи. Таким образом новые композиционные идеи Б. Тищенко пытается выразить в новой звучности инструмента.

Для содержательной сферы характерно обращение к космической тематике, а также психоэмоциональной сфере человека (погружение в сновидения, связь с потусторонним миром).



Третья Соната – это соната-монодрама, очень глубокое драматичное сочинение, события которого развиваются во внутреннем мире человека, а главными героями являются его чувства и мысли. Произведение автор посвятил своей учительнице Вере Михелис. Необычна драматургическая трактовка этого сонатного цикла – медленные первая и последняя части обрамляют активные вторую и третью. Третья часть является своеобразной прелюдией к финалу, в который включено фугато и полифонические вариации. Однако это не подведение итогов, подобно Бетховенским фугам, а трагическое размышление.

Как было сказано выше, основа тематизма в этой Сонате серийна, а музыкальное развитие происходит по принципу модификационной формы, где единство целого достигается за счет целенаправленного серийного варьирования интонаций. Благодаря этому появляется возможность передачи в динамике сложных психоэмоциональных процессов и достижения конфликтности на основе видоизменений одной темы.

Четвертая Соната предвосхищает эволюцию сонатного стиля Б. Тищенко. Она еще раз доказывает новаторство мышления композитора, его неординарного отношения к трактовке цикла. продолжает поиски, начатые композитором в предыдущем опусе. Хотя она тональна (до мажор), а концепция ее более оптимистична – мы видим активную борьбу и победу, душевную лирику и наслаждение жизнью. Соната многообразна, в ней нет явного развития одной идеи на протяжении всех разделов. Части представляют собой три инвенции, в которых воплощается концепция появления и развития человеческой мысли; они контрастны, а в темах нет видимого интонационного родства. Цикл является развернутой симфонизированной композицией, отличающейся единством интеллектуального и эмоционального, содержательного и звукоизобразительного начал, своеобразной сонатой-спектаклем со множеством действующих лиц.

В первой части Б. Тищенко использует принцип наложения главной и побочной партий (реприза начинается с одновременного их проведения). Вторая часть – пример тонкой, чувственной лирики, изложенной в трехчастной форме с элементами вариационности. Жанровым началом этой части стал симбиоз простой эстрадной песни и вальса, усложненный включением полифонических элементов.

Фактура всех частей Четвертой сонаты отличается гармонической сочностью и тембральным богатством – разнообразием регистровых сочетаний и шириной диапазона. В финале явно проступает джазовая стилистика с ее ритмическими изысками, акцентностью в сочетании с четким остинато. В кульминации Средний раздел финала – энергичная токката с элементами полифонии, в кульминации которого мы слышим эффектный прием динамических колебаний на остинатном ритме и интонации (имитация полицейской сирены по словам Б. Тищенко).

Интересны агогические ремарки автора – выписанные нетрадиционным способом ускорения и сжатия. В динамике используется террасообразный принцип развития.

Благодаря яркому музыкальному материалу и относительному удобству фактуры эта Соната стала одним из наиболее исполняемых произведений композитора.

Пятую Сонату Тищенко посвятил своей матери. Она является одним из самых сложных произведений композитора. Соната драматична по сути, но позитивна и очень красочна, колористична. Особенность цикла – большая значимость заключительной партии первой части, которая является драматургическим центром и итогом первой части, финала и лейттемой сонаты в целом. Композиция цикла основана на контрастном сопоставлении частей: используется контраст формы, фактуры, темпа. В каждой из частей мы видим доминирование одной темы, а целостности всего цикла Б. Тищенко достигает за счет образного родства всех тем. Идеей сонаты является внутренний психологический процесс, борьба человеческого сознания и подсознания. В первой части Пятой сонаты хочется отметить



редко используемый композиторами в сонатной форме прием – кульминацию на заключительной теме. При этом сама заключительная тема не участвует в процессе разработки, а становится ее итогом. Важно отметить роль этой темы как объединяющего элемента и в контексте всей сонаты.

Новаторство второй части состоит в решении тематизма главной темы. Основной звук длится 24 четверти, после чего начинает повторяться четвертями, создавая мотив с использованием ритмической интерференции (в разных голосах повторяющийся звук не совпадает на микродолю).¹

В нотной записи это несовпадение отражено в соединении двух звуков разных голосов стрелками разного наклона, где степень отставания определяет угол наклона (ровная стрелка обозначает совпадение).

Подобный прием – уникальный образец полифонии, состоящей из повторяющихся звуков. Полученный эффект создает очень напряженный, пульсирующий, несколько нервный образ, в котором через интерферентный ритм проявляется глубокий внутренний диссонанс.

После второй части Б. Тищенко вводит в цикл *Intermezzo* в качестве расслабления после предельного напряжения и предварения финальной части. Фактура *Intermezzo* представлена мягкими арпеджированными аккордами и ассоциируется с барочными прелюдиями. Финал сонаты – не действие, а размышление, неспешный монолог мелодического голоса в гомофонной фактуре. Здесь мы видим довольно редкий случай окончания сонатного цикла медленной частью.

Шестая соната – еще одно масштабное произведение композитора. Она продолжает принципы пятой – конструктивность и колористическое богатство. Все части этого цикла написаны в сонатной форме, хотя и не совсем традиционной. В интеллектуально-вдумчивом финале мы видим сходство с философскими размышлениями последних частей поздних бетховенских сонат.

Первая часть объединяет звукоизобразительные и логические построения, одним из элементов фактуры являются кластеры. Вторая часть *Presto* отличается одноголосием, в котором мы угадываем скрытое многоголосие, постепенно разрастающееся и уплотняющее фактуру, подобно всплывающим в сознании человека мыслеобразам. Финал Сонаты (*Moderato con moto*) примечателен развернутым одноголосным речитативом длительностью 114 тактов. Необычна композиционная структура финала – сонатная форма с вариациями на две темы.

Седьмая соната (для фортепиано с колоколами) опубликована в 1982 году. Она завершает «колористический» период творчества Б. Тищенко. Очень необычно и уникально для фортепианной музыки введение в Сонату партии колоколов, выполняющих не только колористическую, но и образную, драматургическую функции. В различных эпизодах задействованы обычные (1 часть), трубчатые (2 часть) колокола и колокольчики (3 часть), которые усиливают героическое, философское и возвышенное, божественное начала.

По форме соната более традиционна, классична чем предшествующие опусы, что подчеркивается тональным соотношением главной и побочной партий, доминированием основной тональности в репризе. Побочная тема в репризе проводится в зеркальном отражении, что создает драматургический эффект концентричности материала.

В фактуре также мы замечаем обращение к классическим формулам (Л. Бетховена, Ф. Шуберта): типичным для классиков аккомпанементу, мелодическим и гармоническим оборотам. Переосмысление традиций мы видим прежде всего во включении в типично гомофонную фактуру полифонии.

¹ «...По определению автора отставание или опережение про- исходит на 1/ 50 долю четверти. Между тем, на практике эта временная микродоля может колебаться в ту или иную сторону...» [18].



Восьмая соната продолжает идею возврата к классическим традициям – венских классиков и Ф. Шуберта. Ее три части традиционны в соотношении темпов – *Allegro molto - Andantino - Allegro molto* и показывают жизнь человека в ее многообразии. Но, как и в предыдущем цикле, здесь происходит переосмысление традиционной фактуры, формы, мелодизма, гармонии, взаимодействия гомофонного и полифонического склада. Восьмая соната Тищенко – «игра в классику», своеобразная пародия, хотя и окрашенная яркой индивидуальностью Б. Тищенко, на музыкальный язык Ф. Шуберта и Л. Бетховена.

Богат образный строй сонаты. Мы наблюдаем переход от драматического, волевого начала к философским раздумьям, затем через решимость и борьбу приходим к блестящему, жизнеутверждающему финалу.

Особенностью формы этого цикла является контрапункт главной и побочной партий первой части, причем это происходит уже в экспозиции, что является уникальным для сонатного жанра явлением. Кроме этого, в формировании музыкальной ткани композитор объединяет сонатный и вариационный принципы.

В фактуре мы наблюдаем продолжение опыта полифонизации классической фактуры, где несмотря на видимое преобладание гомофонного изложения, музыкальная ткань (в развитии и звукообразовании) подчиняется законам контрапункта. Гармонично соседствуют в сонате традиционные и нетрадиционные пианистические приемы.

Девятую сонату композитор посвятил В. Полякову – самому известному исполнителю своих сонат. Это программная трилогия, в основе которой лежат ноктюрн, пастораль и баркарола. Как мы видим, в этом случае композитор особенно явно отходит от традиционного решения сонатного цикла. Сохраняя типичные для каждого жанра черты, Б. Тищенко создает произведение лирико-драматического плана со значительной степенью полифонизации фактуры. Прообразом цикла становится жанр лирической романтической поэмы. Каждая часть имеет индивидуальный характер: в Ноктюрне господствует философская лирика, в Пасторали – поэтика, Баркарола – драматический центр, кульминация цикла. С точки зрения содержания мы видим направленность образов во внутренний мир героя, развитие душевной драмы на фоне благостных изобразительных эпизодов.

Соната очень лаконична и компактна, что совсем нетипично для Б. Тищенко. Начиная с этой сонаты композитор поворачивает свое творчество в сторону сонаты-фантазии, для которой как раз характерны программность и опора на различные жанровые истоки.

Поздним произведениям композитора свойственна ретроспективность – наличие текстовых параллелей, моделирования музыкального полотна из созданных ранее собственных тем, мотивов и интонаций, а также обращение к опусам классиков – В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Листа, П. Чайковского. Например, материалом для Десятой сонаты послужила написанная в молодые годы, но неопубликованная сюита. Стилистика этой сонаты представляет собой синтез раннего и зрелого творчества композитора, так как основной материал был написан им в юные годы. Несмотря на то, что промежуток между написанием 9-й и 10-й сонат составил пять лет, десятый сонатный цикл Б. Тищенко во многом продолжает образную и формообразующую линию, характерную для ее предшественницы. А Соната №11 практически полностью «сконструирована» из тем других сонат, являясь неким итогом сочинений этого жанра.

Исходя из вышесказанного, можно охарактеризовать фортепианный стиль Б. Тищенко как лирико-интеллектуальный (классификация Д. Рабиновича), продолжающий искусство С. Танеева, Н. Метнера, С. Прокофьева и, конечно, Д. Шостаковича.

В основе содержания всех сонат Б. Тищенко – разнообразный внутренний мир человека с его трагедиями и конфликтами, взаимодействием сознания и подсознания. Несмотря на техническую сложность, виртуозность фактуры, значительная роль во всех циклах принадлежит медленным медитативным частям, и нередко таковыми оказываются финальные части.



Список литературы:

1. Бялик, М. Г. Борис Тищенко / М. Г. Бялик // Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1982. – Вып. 4. – С 71-87.
2. Кац, Б. С. О музыке Бориса Тищенко. / Б. С. Кац. – Л.: Сов. композитор, 1986. –161с.
3. Овсянкина, Г. П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. / Г. П. Овсянкина. – М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 154 с.
4. Овсянкина, Г. П. Два этюда о творческом процессе Бориса Тищенко / Г. П. Овсянкина // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М.: 1999. – Вып. 3. – С.114-133.
5. Петриков, С. М. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко / С. М. Петриков // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. – Вып. 7. – С. 174-180.
6. Петриков, С. М. Роль драматургии в композиционном процессе. (Об особенностях сочинений Б. Тищенко) / С. М. Петриков // Сов. музыка, 1987, №4. – С. 77-79.
7. Самсонова, Т. П. Сонорность в фортепианных сонатах Б. И. Тищенко / Т. П. Самсонова // Фортепианное искусство XX столетия: Межвузовский сб. тр. /РГПУ им. А И. Герцена. С-Пб, 2000 – С. 78-88.
8. Сыров, В. Н. О стиле Б. Тищенко / В. Н. Сыров // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 158-178.

