

Татьяна Сергеевна Екименко – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент по кафедре теории музыки
и композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru

Марина Фёдоровна Цимбал – арфистка,
кандидат культурологии, выпускница ассистентуры-стажировки по
направлению подготовки 53.09.01 «Искусство музыкально-
инструментального исполнительства» Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
marina.arfistka@gmail.com

Tatyana S. Ekimenko – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the
Music Theory and Composition Department of the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation)
tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru

Marina F. Tsymbal – harp-player, Ph.D. in Culturology,
graduate student of the postgraduate training program
53.09.01 “Art of instrumental music performance”
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation)
marina.arfistka@gmail.com

УДК 787.5

DOI 10.61908/2413-0486.2019.18.2.1-22

КОНЦЕРТ ДЛЯ АРФЫ С ОРКЕСТРОМ Б. И. ТИЩЕНКО:
О ТЕМАТИЗМЕ И ТРАКТОВКЕ ПАРТИЙ СОЛИРУЮЩИХ АРФ

CONCERTO FOR HARP AND ORCHESTRA BY BORIS I. TISHCHENKO:
ABOUT THEMATIC INVENTION AND INTERPRETATION
OF THE PARTS BY PRINCIPAL HARPS

Аннотация

Статья посвящена анализу композиционных особенностей и тематических процессов в Концерте для арфы петербургского композитора

Бориса Тищенко. Раскрыты особенности исполнительской трактовки партии арфы во всех частях концерта, выявлены тематические связи и переклички между частями.

Abstract

The article covers the analysis of the compositional features and thematic processes in the Harp Concerto of the St. Petersburg composer Boris Tishchenko. Specific features of the performing interpretation of the harp parts in all pieces of the concerto are revealed, thematic links and similarities between the pieces are identified.

Ключевые слова: петербургская арфовая школа, Борис Тищенко, концерт для арфы с оркестром, педальная арфа, малая арфа (*arpa piccola*), монограмма

Keywords: St. Petersburg harp school, Boris Tishchenko, concerto for harp and orchestra, pedal harp, lap harp (*arpa piccola*), monogram

Русская музыка во второй половине XX века проделала сложный путь, осмысление результатов которого в настоящий момент всё ещё представляется делом будущего в силу исторических, социальных, политических обстоятельств. Несомненным является многообразие стилевых исканий, которым русская музыкальная культура характеризуется на протяжении указанного периода. Это время творческой деятельности крупнейших мастеров – Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Б. И. Тищенко, Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, А. П. Петрова, Б. А. Чайковского.

Обращаясь к истории петербургской арфовой школы, необходимо отметить, что «именно прошлый XX век стал для арфы временем блестящего рассвета... Возможности арфы как сольного, оркестрового, камерного, оркестрового тембров в искусстве XX века нашли разнообразное, новаторское применение в самых разных жанрах музыкального искусства» [5, с. 3]. Е. Р. Язвинская в работе «Арфа», посвящённой истории развития инструмента,

констатирует, говоря о судьбах отечественного арфового исполнительства в XX веке, что «древний инструмент находит... всё большее число почитателей и становится в полном смысле любимым самыми широкими кругами слушателей музыки» [9, с. 59]. Безусловно, с такими мнениями нельзя не согласиться. XX век стал временем расцвета не только для отечественного арфового искусства в целом, но и для петербургской арфовой школы в частности.

Во второй половине XX века наметилась тенденция сближения петербургской и московской арфовых школ. Однако необходимо отметить, что педагоги Ленинградской консерватории продолжали развивать исполнительские традиции, заложенные А. Г. Цабелем и усовершенствованные преподававшей в Консерватории его дочерью – Идой Цабель-Рашат.

В течение XX и в начале XXI века выделяются три поколения представителей петербургской арфовой школы. К первому поколению арфистов следует отнести Е. А. Синицину, Д. Ф. Григорьева, Л. А. Гордзевич и их учеников: Н. Н. Толстую, А. А. Варосян; наиболее яркой представительницей второго поколения петербургских арфистов является И. А. Тищенко-Донская. Поздним представителем второго поколения можно считать А. А. Измайлова, который начал карьеру в Петербурге в 1995 году (представители второго поколения арфистов сегодня продолжают свою творческую деятельность). К третьему поколению, начинавшему свою творческую деятельность в начале нового XXI столетия, необходимо отнести А. А. Макарову, Е. Ю. Александрову¹, Л. Г. Рохлину, Е. Западалову-Симеон, А. Лисицину, С. В. Кипрскую.

Сближение московской и петербургской арфовых школ выразилось в усилении личных контактов между музыкантами, обмене специалистами между школами. В 1968 году на преподавательскую работу в Ленинградскую консерваторию была приглашена Татьяна Лазаревна Тауэр – блестящая

¹ Е. Ю. Александрова в настоящее время является преподавателем Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

представительница московской школы Парфёнова-Рубина; её педагогическая работа заложила основы второго поколения петербургских арфистов, которое появилось во второй половине XX и начале XXI века. Её ученицей стала И. А. Тищенко-Донская (впоследствии заслуженная артистка РФ), одна из ярких представительниц современной петербургской арфовой школы, которая преподаёт в Санкт-Петербургской консерватории с 1991 года (с 2006 года – доцент, с 2011 – профессор) по сей день. Необходимо отметить, что И. А. Донской посвящены многие произведения композиторов (в том числе и петербургских) для арфы, и именно она стала их первой исполнительницей. Среди них: Концерт Бориса Тищенко для арфы с оркестром, Сюита «Ликелда – обитель сердца моего» Эдуарда Патлаенко, Трио для флейты, арфы и контрабаса Ариэля Давыдова, Соната для арфы и органа Геннадия Банщикова, пьеса «Звёздная пыль» Александра Матвеева, пьесы для арфы Сергея Слонимского.

Вторая половина XX – начало XXI века отмечены появлением ряда новых произведений для арфы, созданных ленинградскими и петербургскими композиторами (Б. И. Тищенко, С. М. Слонимским, Г. И. Банщиковым, Вл. Г. Соловьёвым, В. В. Плешаком, Л. Ф. Резетдиновым, В. О. Фадеевым, П. А. Геккером, Г. О. Корчмаром, С. Н. Поддубным, С. В. Нестеровой). Эти произведения разнообразны по форме, жанру и музыкальному языку. Среди них – сочинения крупной формы (Концерт для арфы с оркестром Б. И. Тищенко, Концерт для флейты, арфы и симфонического оркестра Вл. Г. Соловьёва, Соната для арфы и органа Г. И. Банщикова), вокальные сочинения и пьесы для различных ансамблей, включающих в свой состав арфу (два романса Б. И. Тищенко для сопрано «Брату» с сопровождением флейты и арфы и «Завещание» с сопровождением флейты, арфы и органа, а также “Andante espressivo” для виолончели и арфы; монологи для высокого голоса, гобоя, валторны и арфы «Псалмы Давида» С. М. Слонимского; вокальный цикл для меццо-сопрано, гобоя, арфы и альты «Пять друзей» С. В. Нестеровой;

Сюита «Двое» для скрипки и арфы А. А. Измайлова), значительное количество пьес для арфы соло («Баллада», «Северная песня», «Русская токката» и «Рождественские звоны» С. М. Слонимского, «Токкатина» и «Постлюдия» Вл. Г. Соловьева, «Три аффекта» Г. О. Корчмара, «Одиночество» А. А. Измайлова, «Акварель» П. А. Геккера и др.). В силу различий в интерпретации композиторами природы арфы и особенностей инструмента сочинения различаются по своему музыкальному языку. Тенденции, характерные для музыки второй половины XX века (усложнённость гармонии, ритмики, формы, политональность и т. д.) в большей или меньшей степени получили воплощение в произведениях петербургских композиторов для арфы.

Борис Тищенко – автор наиболее значительных опусов для арфы второй половины XX – начала XXI века. Концерт для арфы с оркестром Б. И. Тищенко (ор. 69, 1977) – одно из самых масштабных по своему объёму, коллизиям, содержанию сочинений арфового репертуара. Произведение включает в себя пять частей, в партитуру концерта введены рояль и человеческий голос (сопрано). Н. Х. Шамеева в работе «История отечественной музыки для арфы XX века» отмечает особую роль данного сочинения в контексте развития жанра русского арфового концерта. Она подчёркивает, что именно концерт Тищенко является «наиболее дерзкой попыткой» на пути от классического мелодизма, благозвучности и классицистской уравновешенности формы к воплощению в музыке конфликтов и катаклизмов новейшего времени [7, с. 53].

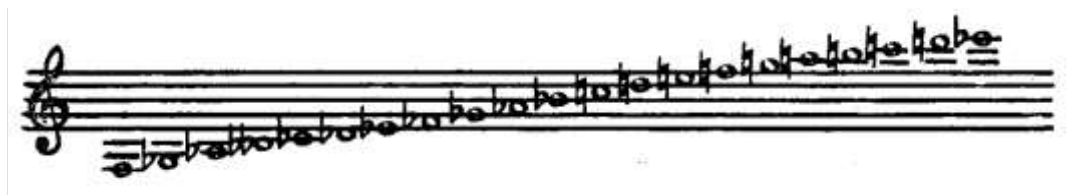
Это произведение было сочинено Б. И. Тищенко для одной из виднейших представительниц петербургской арфовой школы И. А. Тищенко-Донской, ей посвящено и ею же впервые исполнено. Сложная технически, развёрнутая, содержательная в смысловом аспекте партия арфы создавалась, безусловно, с учётом больших исполнительских возможностей арфистки.

Концерт Б. И. Тищенко предназначен для исполнителя сольной партии, использующего две (или даже три) различных арфы. Кроме обычной педальной

арфы композитором предусмотрено использование малой арфы – *arpa piccola*², которая настроена следующим образом (пример № 1).

Пример № 1

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
настройка малой арфы



Малая арфа обладает специфическим тембром, отличающимся от тембра обычного инструмента – её звук приглушённый и матовый. *Arpa piccola* звучит в I части Концерта, затем в IV, которая является лирическим центром этого объёмного сочинения, и, наконец, в заключительном разделе финала, где композитор формулирует этический вывод по итогам коллизий, имевших место в пределах произведения. Таким образом, тихое деликатное начало I части исполняет *arpa piccola*. Далее (в соответствии с разрешающим указанием композитора) с шестой или восьмой цифры можно перейти к большой арфе, заранее настроенной в указанном ладу (см. пример № 1), а в начале II части в соответствии с замыслом автора – использовать обычную арфу в обычном строе. Б. А. Кац отмечает, что «у арфы в Концерте оказываются как бы два голоса: один – звонкий и яркий, другой – прозрачно-светящийся, интимно-доверительный. Голоса эти не противопоставлены друг другу: они естественно переходят один в другой, подчиняясь драматургической логике, в соответствии

² Для исполнения партии малой арфы можно использовать вторую педальную арфу (большую), которая будет заранее настроена аналогичным образом. Отметим, что исполнение партии *arpa piccola* на большой арфе без перехода к другому инструменту невозможно, так как композитор здесь использует *glissando* по всему звукоряду инструмента; получение подобного звукоряда на педальной арфе без специальной настройки ключом не является осуществимым. Также можно применить специально настроенную большую арфу для получения более мощного звука в партии, написанной для арфы малой.

с переходами от разреженного, камерного звучания к плотному симфоническому, от лирических откровений к перипетиям ожесточенной борьбы. В их единстве и утверждает себя ведущий тембр-персонаж Концерта – солирующий инструмент...» [3, с. 80].

Первая часть Концерта открывается короткой репликой фортепиано, опирающейся на интервалы двух больших септим, острых и диссонирующих (пример № 2). Однако интонируется она на *pianissimo*, с авторской ремаркой *dolce*. В указанной характеристике заключается противоречие, заложенное в этой открывающей Концерт музыкальной фразе. Эта реплика неоднократно повторяется в пределах I части, затем звучит в конце III части, подготавливая переход к лирической IV части. Наконец, она звучит в ритмическом увеличении в заключительном разделе финала, являясь элементом «арки», соединяющей крайние части сочинения.

Пример № 2

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. I, тт. 1–2, партия фортепиано



Эта реплика играет существенную роль в I части – её интонации и ритм оказывают значительное влияние на развитие основной темы, которая интонируется вначале кларнетом, а затем арфой *piccola* соло (пример № 3). Характер темы спокойный и умиротворённый, жанровые истоки связаны с вокальной музыкой; своей напевностью тема близка колыбельной. Она включает два тематических элемента – верхний вспомогательный от *си-бемолья* (ход на б. 2) и мотив из пяти звуков в пределах большой терции (также формирующийся вокруг тона *си-бемолья*). Данный устой, как представляется, выбран в теме неслучайно. Напомним, что в творчестве Б. И. Тищенко (как и в

творчестве Д. Д. Шостаковича, к школе которого принадлежит композитор³) особая роль принадлежит монограмме⁴. Например, употребление тона «В» в сюите «Портреты» для двух фортепиано композитора (как тонического устоя темы и её мелодической опоры) подразумевает явное присутствие личности композитора, указание на эту личность (*си-бемоль* – «В» – «Ворис» – «Борис», пьеса «Я», «Я сам» [1, с. 13]). Можно предположить, что и в главной теме Концерта для арфы композитор не только указывает на собственную личность, но и подчёркивает гуманистический смысл этой темы, её личностное, живое, «человеческое» начало.

Пример № 3

*Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. I, тт. 3–8, партия кларнета in B*



Развитие этой обаятельной темы определяется проникновением реплик фортепиано (которые открывали часть) – мягкие интонации сменяются всё более широкими скачками, характер из умиротворённо-просветлённого становится более тревожным. Затем в партии флейты (на фоне

³ Проблемы творчества Д. Д. Шостаковича и его композиторской школы широко освещены в сборнике трудов под редакцией Г. П. Овсянкиной, Р. Г. Шитиковой [2].

⁴ Вопросы специфики применения монограммы в музыке рассматриваются в диссертационном исследовании О. А. Юферовой [8], а роль монограммы в пределах композиторского наследия Б. И. Тищенко раскрываются в работах Г. П. Овсянкиной [4] и Т. С. Екименко [1]. Б. И. Тищенко использует монограммы в органном цикле «Двенадцать портретов» (1992). В цикле первые буквы (т. е. инициалы) 12-ти портретируемых, переведённые в звуки, образуют красивую 12-тоновую последовательность, звуки которой не повторяются: *B* (*Я сам*, т. е. Борис), *A* (*Ася*), *G* (*Герд Цахер*), *A* (*Андрей Петров*), *H* (*Ханнелоре Герлах*), *C* (*Катя*), *Cis* (*Цирель-Спрингсон С. Д.*), *D* (*Дебора Брэдли*), *E* (*Евгений Мравинский*), *Fis* (*Тизон Р. А.*), *F* (*Фёдор Иванович Иванов*), *Es* (*Д. Д. Шостакович*). В варианте для фортепианного дуэта (сюита «Портреты») отсутствуют не только данная тональная логика, симфоническая концепция, но и парадигматическая связь крайних пьес «Я сам» и «Д. Д. Шостакович», которая является скрепляющей аркой цикла.

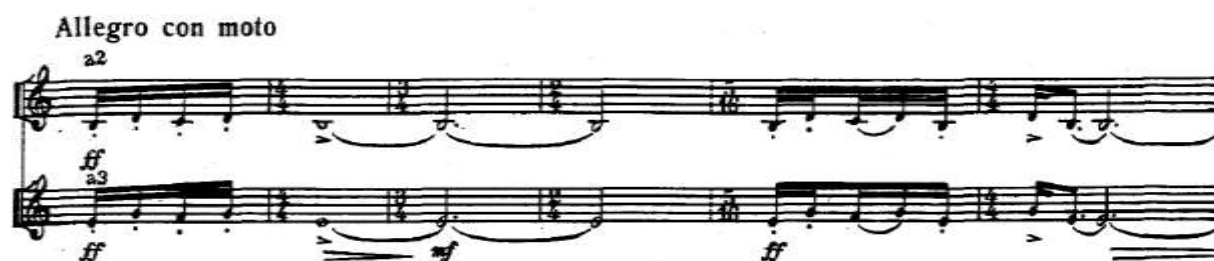
продолжающегося свободного развёртывания арфовой темы) появляется попевка из четырёх шестнадцатых нот, которую Б. А. Кац определяет как «скороговорку» или «пробалтывание». Нервный характер этой попевки в определённом смысле предвосхищает характер тех изменений, которые ожидают основную тему части. Происходит постепенное уплотнение фактуры, характер музыки становится всё более тревожным, подготавливая агрессивные образы, которые будут определять содержание коллизий II и III частей Концерта.

В заключении I части музыка вновь приобретает умиротворённый характер; просветлённо-чистые аккорды струнных диатоничны; устанавливается одна из самых «ясных» музыкальных тональностей – *C-dur*. В последних тактах части *arpa piccola* звучит в низком регистре; основным тоном в её последнем высказывании становится не ожидаемый *си-бемоль*, а *сидубль-бемоль*. В сочетании со специфическим тембром нижнего регистра малой арфы – чуть глуховатым и тусклым, это понижение основного тона создаёт ощущение «затемнённости» образа и некоей духовной истомлённости героя сочинения, что придаёт окончанию части в определённом смысле открытый – незавершённый – характер. Таким образом, основные конфликты, получающие раскрытие в следующих частях Концерта, оказываются предвосхищёнными уже в I части.

Вторая часть Концерта исполняется на обычной педальной арфе, причём средним разделом трёхчастной формы является каденция солиста. Эта часть тематически связана с предыдущей частью. Звучащий в первой части тематический материал (мотив из 5 звуков), трансформированный в скороговорку-«пробалтывание», теперь приобретает хлёсткий, жёсткий, бескомпромиссно-агрессивный характер (интонируется он духовыми инструментами – кларнетами и валторнами; это и есть первая тема части; пример № 4).

Пример № 4

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. II, тт. 1–6, партии кларнетов *in B* и валторн *in F*



Второй темой части становится новый мотив, звучащий в партии солиста, он также интонационно связан с предыдущей частью (верхний вспомогательный). Композитор только заменяет большую секунду на малую, из-за чего радикально изменяется характер звучания – теперь в высказываниях солиста предстаёт образ разрушительной злой силы (пример № 5).

Пример № 5

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. II, тт. 28–30, партия арфы



Развитие обеих тем протекает одновременно, вторая (арфовая) в процессе этого развития вырастает из двухтактового мотива до построения, включающего в себя 11 тактов, и в развёрнутом виде проводится в партии солирующего фагота (цифра 36 партитуры). Затем фагот вступает в «диалог» с арфой, причём основой этого диалога-столкновения остается всё тот же материал II темы части.

Дальнейшее нарастание напряжения основывается на развитии материала первой темы («скороговорка»), оно приводит к росту звучности до нюанса *fff*, на которые солист «откликается» тремя *glissando* ключом. Ритм второй темы проводится в партии литавр, вслед за чем начинается протяжённая каденция солиста, рисующая образы катастрофы, разрушения. Музыка достигает большой живописной выразительности, чему способствуют введённые в музыкальную ткань разнообразные колористические приёмы игры на инструменте, в частности, педальное *glissando* и так называемый «эффект гонга» (иначе «эффект там-тама»). В каденции используется материал второй темы II части, проводятся мотивы флейтовой «скороговорки».

Третья часть Концерта открывается яркой темой, которая также строится на материале I части (в частности, сохраняется интонация нижнего вспомогательного звука). Новый материал исполняется ударными (деревянная коробочка и ксилофон), он близок теме фуги: включает в себя как тематическое ядро, так и элемент развёртывания. Тематическое ядро содержит два основных элемента, первый из которых – императивный двухтактный мотив, звучащий устойчиво и использующий ритмическую фигуру большого пунктирного оборота (четверть с точкой и восьмая). Развёртывание имеет токкатную основу, строится на интонациях темы I части и «скороговорки». Тема лаконично-плакатна, холодное жёсткое звучание ударных в сочетании с вышеуказанными особенностями музыкального языка придают ей механистический характер в противовес мягкой лирике образов I части (пример № 6).

Пример № 6

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,

ч. III, мт. 1–11

Moderato

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes Tamburi di legno (wood block), Silofono (gong), and Arpa (harp). The second system includes Legno (woodwind) and Sil. (sitar). The third system includes Legno and Sil. A rehearsal mark [66] is placed above the second staff of the third system. Dynamics include *mf* and *ff*.

Тема излагается в трёхчастной форме, крайние части написаны в тональности *cis-moll*, а средний раздел утверждает тональность субдоминанты (*fis-moll*). В репризе вместо элемента развёртывания вторгается «реплика» арфы: диатоническая, мотив проводится в октавном удвоении, в нюансе *ff*. Ответом на эту реплику служат высказывания духовых, хроматические интонации которых противопоставляются диатоническим интонациям в партии арфы (пример № 7).

Пример № 7

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром, ч. III, тт. 36–43

The image displays a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Harp (Арга). The score is presented in two systems. The first system covers measures 69 and 70, while the second system begins at measure 70. The Oboe and Bassoon parts are written in treble and bass clefs respectively, with various melodic lines and dynamics. The Harp part is written in grand staff (treble and bass clefs), featuring a complex arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A box containing the number '70' is placed above the second system's first measure.

Завязывается напряжённый диалог⁵, формируется противопоставление образов рефлексирующего героя и агрессивной толпы. По окончании острого диалога духовых и солиста (см. цифры партитуры 69–70) основная тема части проводится в изменённом виде – она переоркестрована (тему ксилофона теперь интонируют струнные, а аккомпанирующие *legno* переданы роялю), изменена и её тональность – *fis-moll* вместо начального *cis-moll*. Кроме того, и материал темы подвергается варьированию и развитию, в ходе которого функция рояля меняется – из аккомпанирующего инструмента он становится солирующим. За этим проведением следует хлёсткая диатоническая реплика арфы, интонационно близкая её высказываниям в предшествующем «диалоге» с духовыми, и развёрнутый «ответ» последних (пример № 8).

⁵ Необходимо отметить, что принцип диалогичности является характерным для Концерта и в определённом смысле является дополнительным связующим звеном между его частями. Проявления этого принципа можно обнаружить также и во второй части Концерта (вспомним диалог арфы и солирующего фагота).

Пример № 8

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,

ч. III, от ц. 74, тт. 74–82

The image displays a page of a musical score for the third movement of a concerto for harp and orchestra. The score is divided into two systems. The first system covers measures 74 to 82, and the second system covers measures 83 to 90. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Harp (Arpa), Piano (P-no), and Strings (Archi). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ff), articulation (acc), and performance instructions like 'I. II' and '(11) III aperti'. A box containing the number '74' is placed above the first measure of the first system. The harp part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The woodwinds and strings provide harmonic support and rhythmic patterns.

Партия солиста-арфиста в этой части Концерта (как, впрочем, и в предыдущей) предполагает значительные возможности её интерпретатора, ибо требует достижения большой силы звука (*ff* и *ffff* в сопоставлении с аналогичными динамическими указаниями в партии рояля при соблюдении авторской ремарки *furioso*), свободного применения аккордово-октавной техники и кластеров. Развитие диалога приводит к динамической репризе формы (цифра 84) – тема проводится у оркестра *tutti*, без участия солиста и рояля, с большой эмоциональной и динамической силой. Заключает III часть Концерта возвращение основной темы в первоначальной оркестровке – с солирующим ксилофоном и аккомпанементом *legno*; тема теряет тональную устойчивость, её интонации из властно-императивных становятся нисходящими, никнущими (пример № 9).

Пример № 9

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. III, мт. 231–242

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Legno' and the bottom staff is labeled 'Sil.'. The first system has a boxed number '90' above the second measure of the 'Legno' staff. The second system has a double bar line at the beginning. The third system also has a double bar line at the beginning. The 'Sil.' staves contain complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The 'Legno' staves contain simpler rhythmic patterns, mostly quarter and eighth notes. The score ends with a double bar line and a final measure in the 'Legno' staff.

Так подготавливается образная сфера следующей части – лирического центра цикла, в пределах которого получает выражение глубокая рефлексия героя сочинения.

Четвёртая часть Концерта, наделённая композитором подзаголовком “Intermezzo”, по форме представляет собой вариации на *soprano ostinato*. Она включает в себя тему и вариации; по окончании третьей вариации звучание темы, начавшись, практически сразу же прекращается; в четвёртой вариации вместо темы звучит соло *campanelli*.

Тональность части – *b-moll* (одноимённый минор к тональности I части Концерта). Музыкальный язык этой части разительно контрастирует с тем, который характерен для двух предшествующих частей – музыка обладает ярко выраженной вокальной, пластичной мелодией широкого дыхания и диапазона. Этот контраст подчёркивает выразительную силу образа сострадающей, рефлексирующей, и в силу этого живой и живущей человеческой души. Наличие рефлексирующей личности подчёркивает и тот факт, что композитор именно в данной части вводит в партитуру человеческий голос (*soprano solo*). Кроме того, музыка части исполняется солистом на малой арфе, переход к мягкому деликатному тембру которой также знаменует в контексте исследуемого сочинения обращение к сфере лирики.

Тема, исполняемая двумя флейтами, представляет собой 16-тактовый период единого строения с дополнением (7 тактов)⁶. Её выразительная линия наполнена нисходящими интонациями *lamento* и воплощает образ, полный глубокого сострадания, сожаления (см.: пример № 10).

В первой вариации впервые на протяжении Концерта вступает женский голос (сопрано). Вокальные истоки этой части становятся более выпуклыми и очевидными, а форма части приобретает некое (условное) сходство со строфической – отдельные вариации могут быть с некоторой оговоркой восприняты также и как отдельные строфы. От вариации к вариации фактура уплотняется. Начало первой вариации исполняется флейтами и впервые в этой части концерта вступившей арфой, второй вариации – только флейтами и

арфой, однако в партии арфиста появляется непрерывное движение восьмых, что создаёт ощущение уплотнения фактуры.

Пример № 10

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. IV, тема вариаций, мт. 1–25

The image shows a musical score for Flauti and Fl. parts. The Flauti part is marked 'Andante' and 'pp dolce'. The Fl. part is marked 'pp'. The score includes measures 93 and 94. The Flauti part features a melodic line with slurs and dynamic markings 'mf' and 'dim.'. The Fl. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking 'pp'.

Начало третьей вариации характеризуется ещё большим уплотнением фактуры – добавляются колокольчики, в первых двух тактах звучит сопрано.

Остановимся на особенностях варьирования оstinатной темы. Первая вариация характеризуется добавлением в партитуру партий сопрано и арфы, вторая вариация характеризуется ритмическими изменениями по сравнению с предыдущей в партии арфиста-солиста (непрерывное «любящееся» движение восьмых), также подвергается варьированию партия сопрано – мелодическая линия становится менее напряжённой по тесситуре, более плавной в

⁶ Внутри периода наличествует отклонение в тональность субдоминанты (*es-moll*). В пределах этого отклонения композитор использует «тёмную» гармонию II₃₅ (трезвучие *Fes-dur*).

противовес первой вариации, где имелись широкие скачки (например, ходы на септиму вниз), а тесситура включала as^2 и ges^2 . В третьей вариации фактура ощутимо уплотняется – добавляются колокольчики (движение восьмыми), арфа же вновь возвращается к мерным четвертным долям. Далее фактура редет – вначале умолкает сопрано, затем флейты, далее прекращает звучание и арфа, чтобы оставить солировать потусторонне-призрачно звучащие колокольчики. После соло колокольчиков *attacca* вступает арфа *ordinario*; начинается V, заключительная часть Концерта.

Финал открывается обширным соло арфы, излагающим тематический материал, имеющий интонационное и ритмическое родство с темой предыдущей части (при его изложении сохраняется темп *andante* и размер). По образному содержанию, а также в интонационной сфере начало финала Концерта близко материалу III части Сонаты для арфы П. Хиндемита – это плач, оплакивание. Материал заключительной части характеризуется тональной неустойчивостью, в нём нет округлости и гармоничности, характерной для темы вариаций на *soprano ostinato*. В прозрачной фактуре сольного высказывания арфы холодно, «металлически» звучат интервалы кварты и квинты; композитор широко применяет здесь эффект «педального глиссандо», порождающий жалобные тихие (иной нюанс при исполнении этого приёма при звучании всего одной струны в среднем и высоком регистре инструмента представляется труднодостижимым), стонущие звуки. Эти особенности музыкального языка создают образ, полный мучительной рефлексии, глубокого страдания (см.: пример № 11).

Постепенно фактура V части уплотняется – добавляются контрабасы, виолончели, остальные струнные. Интонация стона, горького вздоха, получившая выражение в сольном высказывании арфы, открывающем часть, появляется в партиях деревянных духовых в виде нисходящего хода на кварту (*quasi glissando*).

Пример № 11

Б. И. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром,
ч. V, соло арфы, тт. 1–19

Andante

Campanelli

Arpa ordinario

Arpa

Arpa

Arpa

103

Постепенно характер музыки меняется от сдержанной скорби к нарастанию напряжения, уплотняется фактура сольной партии, достигая такой насыщенности, что композитор размещает её на трёх строчках вместо обычных двух; партию арфы наполняют кластеры, *glissando*, стремительные пассажи по всему диапазону инструмента, разнообразные резкие диссонансы и хроматизмы. Затем, начиная от цифры 114, начинается постепенный спад напряжения и звучности, партитура «редет», меняется характер музыки, становясь более спокойным и умиротворенным в соответствии с авторскими ремарками *dolce* и *piu dolce*. К 117 цифре звучащими остаются лишь арфа и струнные – тот же состав, что использован композитором в конце I части Концерта. Тематизм заключительного раздела финала формирует своеобразную

«арку» с материалом, завершающим первую часть сочинения; в кластерных звучаниях арфы в нюансе *pp* устанавливается прозрачный чистый *C-dur*; но здесь он представлен шире, объёмней, звучит как итог тяжёлой борьбы, мучительные диссонансы которой, наконец, остались позади. В 119 цифре на фоне гармоничных мажорных аккордов струнных звучит соло кларнета, построенное на попевке, открывающей тему I части Концерта. Венчает сочинение спокойно-умиротворённое проведение основной темы I части в партии малой арфы, причём в качестве основного тона снова выступает *си-бемоль*, и «нежно-шутливая» реплика фортепиано, данная в ритмическом увеличении. Этический гуманистический вывод композитора бесспорен и утвердителен – силы деструкции, силы зла, несмотря на всю свою агрессивную мощь, не могут одержать верх; надежда остается непобеждённой.

Петербургский музыковед О. А. Скорбященская в работе «Борис Тищенко: интервью *robusta*» справедливо отмечает: «Б. И. Тищенко... выдающийся русский композитор, к которому с полным правом могут быть отнесены слова Анны Ахматовой о Шостаковиче: “композитор, в эпоху которого мы живем”... Мало кому из ныне живущих авторов оказалось под силу концентрированно выразить трагический подъём духа в нашем обществе 60–70-х гг. – и бездну падения 90-х, мало кому удавалось оставить нам ощущение надежды и веры в возможность счастья – наперекор всем обстоятельствам» [6, с. 2]. Композитором, «напряжённо вслушивающимся в свое время» [3, с. 24] назвал Б. И. Тищенко Б. А. Кац в монографии «О музыке Бориса Тищенко».

Необходимость отражения в музыке картины современного мира с его событийностью и катаклизмами привела к необходимости использования композитором ряда новых технических приёмов, к необходимости поиска новых звуковых эффектов, что в определённой степени сформировало сложный музыкальный язык. Его особенности обусловили и сложную сценическую

судьбу данного произведения; порой непривычность звучания приводит к тому, что редкие его исполнения становятся значительным событием для арфистов.

Концерт Б. И. Тищенко для арфы с оркестром, безусловно, является ценным вкладом в репертуар, созданный для этого инструмента композиторами Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века – начала XXI века и, вероятно, наиболее значительным сочинением этого репертуара. Композитор расширяет границы возможностей применения арфы как сольного инструмента, в этом смысле сочинение остается до сих пор непревзойдённым этапом для интерпретаторов на арфе.

Литература

1. Екименко Т. С. Сюита Бориса Тищенко «Портреты» для фортепиано в 4 руки как цикл // *Piano Duo V*: альманах молодых ученых. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. С. 13–25.
2. Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, каф. муз. воспитания и образования; [сост.: Г. П. Овсянкина, д-р искусствоведения, проф.; науч. ред.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова]. СПб.: Союз художников, 2011. 239 с.
3. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Л.: Советский композитор, 1986. 170 с.
4. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: [монография]: в двух кн. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 1. 320 с.
5. Подгузова М. М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.22. М., 2009. 26 с.
6. Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью *robusta*. СПб.: Композитор, 2010. 39 с.
7. Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 146 с.
8. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. 16 с.
9. Язвинская Е. Арфа. М.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1968. 60 с.

References

1. Ekimenko T. S. Sjuita Borisa Tishhenko “Portrety” dlja fortepiano v 4 ruki kak cikl [“Eight portraits”, Suite for piano (four hands) by Boris Tishchenko as a cycle]. *Piano Duo V*:

- al'manah molodyh uchenyh* [Piano Duo V: anthology of young scientists]. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2007, pp. 13–25.
2. *Izuchaja mir Dmitrija Shostakovicha: sb. st.* [Studying the world of Dmitry Shostakovich. Collected works]. Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gercena, kaf. muz. vospitanija i obrazovanija; Compiler: G. P. Ovsjankina, d-r iskusstvovedenija, prof.; Scientific Edited by G. P. Ovsjankina, R. G. Shitikova. St. Petersburg: Sojuz hudozhnikov, 2011. 239 p.
 3. Кас В. *О музыке Бориса Тishhenko* [On the music by Boris Tishchenko]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 170 p.
 4. Ovsjankina G. P. *Fortepiannyj cikl v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny HH veka: shkola D. D. Shostakovicha: [monografija]: v dvuh kn.* [Piano cycle in the national music of the second half of the 20th century: the school of Dmitry Shostakovich. Monograph. In two volumes]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. Kn. 1. 320 p.
 5. Podguzova M. M. *Iz istorii otechestvennogo arfovogo iskusstva pervoj poloviny XX veka: problemy tvorcestva i ispolnitel'stva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.22* [From the history of national harp performance in the first half of the 20th century: problems of creativity and performance: author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.22]. M., 2009. 26 p.
 6. Skorbjashenskaja O. A. *Boris Tishhenko: interv'ju robusta* [Boris Tishchenko: Interview Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 39 p.
 7. Shameeva N. *Istorija razvitija otechestvennoj muzyki dlja arfy (XX vek)* [The history of national harp music development (20th century)]. M., 1994. 146 p.
 8. Juferova O. A. *Monogramma v muzykal'nom iskusstve XVII–XX vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Monogram in the musical art of the 17th–20th centuries: Author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Novosibirsk, 2006. 16 p.
 9. Jazvinskaja E. *Arfa* [Harp]. M.: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, 1968. 60 p.