

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**БОРИС ТИЩЕНКО «ТРИ ПІСНІ НА ВІРШІ МАРИНИ ЦВЕТАЄВОЇ»
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
ЛЯДОВОЇ АЛІНИ
Науковий керівник
Доктор мистецтвознавства, професор
Гребенюк Н.Е.



Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання в відповідне джерело.

Харків 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ Б.ТИЩЕНКА	
1.1 Становлення творчої особистості Б.Тищенко.....	11
1.2 .Духовна аура епохи, як фундамент поетичного мислення Б. Тищенко.....	25
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Б.ТИЩЕНКО	
2.1. Значення вокального цикла в творчості Б.Тищенко.....	46
2.2. Вокальний цикл «Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої». Загальна характеристика.	51
2.3.«Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої» Бориса Тищенко як форма художньої взаємодії поезії й музики.....	61
Висновки.....	76
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Борис Іванович Тищенко (1939-2010) – композитор, педагог, громадський діяч другої половини ХХ-ХХІ століть. Залишивши багату спадщину симфонічної, інструментальної та вокальної музики, Борис Тищенко по праву входить до числа найбільших творців сучасної музики. Вокальна творчість була домінантною інтересів художника. Однак Борис Тищенко пише практично у всіх існуючих жанрах – від мотиву без супроводу до суперсимфонії.

Важливі напрямки художнього пошуку представлені балетами «Ярославна», «Дванадцять», «Муха-Цокотуха», концертами для соло інструментів з оркестром, хореосимфонічною цикліадою «Беатріче», оперою «Крадене сонце», оперетою «Тараканище», реквіємом на вірші Ахматової, 11 фортепіанними сонатами, музикою до театральних постановок, а також кінофільмів – і це не повний список. У його творчому доробку чимала кількість камерно-вокальних творів.

Можна сказати, що вся творчість композитора Тищенка в цілому представляє одну свого роду «мегасимфонію», всередині якої розташовуються, в тому числі, такі колоси, як Друга симфонія «Марина», грандіозна за масштабами циклопічна Четверта симфонія, меморіальна П'ята симфонія і хореосимфонічна цикліада з десяти одночастинних «D-симфоній» за Данте, що не має аналогів у світовій літературі.

Поруч із талановитими художниками, композиторами, поетами завжди була талановита аудиторія – слухачі, глядачі, читачі. Випереджаючи вердикт часу, вже за життя композитора, його творчість оцінила широка аудиторія. Твори Тищенка – і для музичного театру, і симфонічні партитури – можуть збирати захоплені зали всюди, у всьому світі. В. Гергієв ділиться спогадами

про постановку «Ярославни» в Голландії на фестивалі в Роттердамі: «Який фурор викликала музика. Публіка в Нідерландах, де давно вже знають Губайдуліна, Шнітке, Уствольську, виявляється, раніше не чула імені Тищенка. Тим більш значущий тріумф «Ярославни» в Роттердамі. Борис Іванович був присутній на тому концерті, я вивів його за руку на сцену під овації залу. Сам він сказав мені, що це був головний вечір у його житті». Неймовірні враження справила Данте-симфонія №1 на вимогливих лондонців. У 2017 році на сцені Маріїнського театру відбулася довгоочікувана постановка «Ярославни». У камерних залах Маріїнки - 2 звучать романси, вокальні цикли, фортепіанні сонати Тищенка.

Усі свої твори він пише через призму духовного. В цілому еволюція його музичного мислення набула рис метажанрового універсалізму: кожен твір представляє художній світ, в якому розкривається глибина духовного світогляду поета і філософа.

Композитору пощастило стикнутися з великими людьми, що безпосередньо вплинули на його художнє мислення. Один перелік тих, чії лінії долі перетнулися з лінією долі Б.І. Тищенка, вражає сам собою, тому що в цьому списку вершинні імена вітчизняної культури ХХ століття. Скульптор Володимир Анікушин, поет Анна Ахматова, скрипаль Ніна Бейліна, органіст Ісай Браудо, поет Йосип Бродський, скрипаль Михайло Вайнман, хореограф Володимир Виноградов, співачка Галина Вишневська, композитор Володимир Волошинов, композитор Валерій Гаврилін, композитор Софія Губайдуліна, музикознавець Михайло Друскін, композитор Орест Євлахов, філософ Дмитро Житомирський, режисер Отар Іосселиані, музикознавець Борис Кац, режисер Григорій Козинцев, фізик Микола Козирєв, поет Віктор Кривулін, скрипаль Віктор Ліберман, диригент Євген Мравинський, диригент Ілля Мусін, піаніст Генріх Нейгауз, мистецтвознавець Генріх Орлов, композитор Андрій Петров, режисер Борис Покровський, віолончеліст Борис

Райскін, диригент Геннадій Рождественський, віолончеліст Мстислав Ростропович, композитор Вадим Салманов, композитор Владислав Успенський, композитор Галина Уствольська, музикознавець Софія Хентова, диригент Владислав Чернушенко, поет Вадим Шефнер, композитор Дмитро Шостакович ...

Надзвичайна, енциклопедична ерудиція в поєднанні з властивим Б.І. Тищенку відчуттям космізму, глибинного взаємозв'язку всіх явищ між собою, відкритість будь-якій новій інформації при збереженні жорстко встановленої системи цінностей і виробленого внутрішнього алгоритму розуміння навколишнього світу – ось ті риси характеру і особистості композитора, що ставлять його в один ряд із такими історичними особистостями, як Леонардо да Вінчі або Михайло Ломоносов, Петро Великий або Олександр Бородін, Йоганн Вольфганг Гете або Альберт Швейцер.

Дослідженням творчості композитора займалися такі музикознавці, як В.Д. Андрєєва, що пише про форму художнього взаємодії поезії і музики в «Три пісні на вірші М. Цветаєвої», В. Сиров і М. Тараканова – про значення фольклору в музиці Б. Тищенка, В. Шеломенцева – про семантику слова і музики в циклі «Три пісні на вірші М. Цветаєвої», а також Г. П. Овсянкина, В.А. Кривопалова, Б. Кац, Е.В. Кузіна, В.Н. Холопова, Т. Чередниченко, Д. Мазитова, А.Б. Ковальов, В.В. Задерацький Всеволод Всеволодович, І. Земцовський.

У дослідницькій роботі ми ґрунтувалися на літературі, яку умовно можна поділити на такі розділи:

Історія музики ХХ століття – Стригін Є.В., Ліва Т.Н., Долинська Є.Б.

Історія вокального мистецтва – Аспелунд Д.Л., Гнида Б.П., Гребенюк Н.Є., Дмитрієв Л.Б., Назаренко І.К., Морозов В.П., Громов С., Морозов Л.Н.

Теорія вокальних жанрів і форм – Коловський О.П., Асаф'єв Б.В., Васіна - Гроссман В.А., Назайкінський Е.В, Говорухіна Н.О., Арановський М.Г., Лаврентьєва І.В., Крилова А. В.

Теорія жанру і стилю – Михайлов М.М., Скребков С.С., Назайкінський Є.В., Лобанова М.Н., Сохор А.М., Соколов О.В., Григор'єва Г.В., Цуккерман В. А. Жанр пісні – Васина-Гроссман В.А., Сохор А.Н., Кулаковський Л.В., Мазель Л.А., Асаф'єв Б.В., Назайкінський Е.В., Мархасєв Л.С.

Жанр пісні як вокально-інтонаційного твору – МаЦзяцзя Роль, Асаф'єв Б.В., Лаурі-Вольпі Дж., Луканін В.М., Е. Нестеренко, Морозов В.П., Кравченко С.М., Канкарович А.І ., Бугакова Т.Г., Фрід Р.З., Лотман Ю.М., Руч'євська Е.А.

Однак необхідно відзначити, що музика, яка вивчається в дослідженнях є більшою мірою інструментальною, вокальна ж донині є маловивченою.

Актуальність теми полягає в тому, що життєтворчість художника є знаковою для музичної культури новітньої України і потребує дослідження. Борис Тищенко тісно співпрацює з українським поетом В. Голубничим, внаслідок чого народжується вокальний цикл «Апельсинка».

Дослідження вокальної творчості Б. Тищенка, як завершеної стильової системи, є апріорі актуальним для музичної науки, оскільки творчість художника становить сучасний пласт вокального виконавства України та ближнього зарубіжжя.

Отже, актуалізація теми магістерської роботи обумовлена, по-перше, необхідністю визначення ролі вокальної творчості художника в історичному контексті співочих традицій України, впливу культури Західної Європи, по-друге, нагальною потребою в розробці музикологічної концепції, яка за змістом і методам аналізу повинна відповідати розумінню композиторської творчості Б. Тищенка як духовного універсуму.

Наявність вокальних творів Б. Тищенка в репертуарі автора – додатковий фактор актуальності обраної теми.

У виконавському аспекті вокальні твори Б. Тищенка недостатньо висвітлені, але всіляко заслуговують на увагу тому, що популярні серед публіки України і зарубіжжя.

Борис Тищенко, творячи в умовах різних напрямків, тенденцій, завжди залишався і залишається самим собою. Хотілося б навести слова самого Бориса Тищенка, що підтверджують цю думку: «Мені не подобається, коли музикознавці намагаються визначити “тенденцію” розвитку сучасної музики, а композитори – цій “тенденції” слідувати. Тобто “тримати ніс за вітром”». Борис Тищенко не загубився серед всього цього різноманіття течій, стилів, голосів епохи, залишаючись в діалозі з часом, і водночас не підпорядковуючи себе йому. Це, на наш погляд, і є одним із головних критеріїв у визначенні поняття «сучасний композитор».

Об’єкт дослідження

Вокальна творчість Бориса Тищенка та його цикл «Три пісні на вірші Марини Цвєтаєвої».

Предмет дослідження

Взаємодія музики Бориса Тищенка з поетичним текстом Марини Цвєтаєвої.

Матеріалом дослідження є вокальний цикл Б. Тищенка «Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої». Вокальний цикл для середнього голосу і фортепіано. Ор. 48 (1970)

Мета роботи полягає у тому, щоб проаналізувати вокальний цикл Б. Тищенка та виявити особливості виконавської інтерпретації.

Завдання

1. Узагальнити результати музикознавчого осмислення композиторської спадщини Б. Тищенка в аспекті феноменології особистості й творчості.

2. Проаналізувати зв'язок поезії М. Цвєтаєвої з музикою Б. Тищенка. Здійснити виконавський аналіз вокального циклу «Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої» Б.Тищенка.

3. Простежити шляхи розвитку камерно-вокальної творчості композитора.

4. Визначити роль музично-поетичної символіки в структурі вокальних творів Б.Тищенко. Розглянути вокальний цикл «Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої» в аспекті традицій пісенного жанру.

5. Розглянути основну концептуальну спрямованість вокальних творів, їх образно-тематичній лінії.

6. Проаналізувати поезію М. Цвєтаєвої в аспекті просторово-часових образів. Виявити смислові лінії її символіки.

Методологічна основа роботи визначається єдністю філософсько-естетичного, історичного, жанрово-типологічного підходів та виконавського аналізу поєднання яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення вокального циклу Б. Тищенка.

Теоретична база магістерської роботи визначає низку досліджень, залучених відповідно до певних методологічних напрямів.

Наукова новизна дослідження

Наукова новизна магістерської роботи визначається, по-перше, недостатньою вивченістю камерно-вокальної творчості Тищенка. Дана робота являє собою один із перших дослідів дослідження «Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої» у виконавському аспекті. В роботі вперше вокальний цикл розглядається в аспекті традицій пісенного жанру, що сприяє найбільшому зв'язку поезії й музики. Також розглядаються особливості вокальної циклічної форми, де єдність пісень створюється не тільки загальною ідейно-смісловою спрямованістю, але і структурно, спираючись на принципи формоутворення. По-друге, досліджень, що стосуються проблем

інтерпретації музики Тищенка, вкрай мало. І якщо дана тема починає осмислюватися інструменталістами, то про виконавську інтерпретацію камерно-вокальних творів праць практично немає. Це не може не позначатися негативно на виконавській практиці, де не знаходиться гідного місця творам Тищенка. Вперше робиться спроба аналізу інтерпретації камерно-вокальної музики композитора автором магістерської роботи. По-третє, в загальних висновках вперше виявляється метод виконавського аналізу на прикладі камерно-вокальної творчості Тищенка і дається система практичних рекомендацій з освоєння співаками ладо-інтонаційної мови композитора.

Досліджено вокальний цикл Б. Тищенка, який становить аналітичну основу концепції творчості як духовного універсуму. Запропоновано періодизацію вокальної творчості художника. Охарактеризовано специфіку медитативності в структурі художньої свідомості Б. Тищенка як один із пріоритетів його звукообразного мислення. Виявлено композиторську інтерпретацію музично-поетичних символів вокального твору Б. Тищенка й обґрунтовано їх жанрову специфіку.

Практичне значення роботи. Матеріали і висновки магістерської роботи дають можливість вивчати вокальну творчість Б. Тищенка на практичних заняттях вокального класу, як предмет спецкурсів «Вокальна література», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Методика роботи з вокалом», «Історія та теорія вокального виконавства», «Сучасна українська вокальна література», «Виконавсько-педагогічна майстерність» для бакалаврів і магістрів вищих музичних закладів України.

Апробація результатів дослідження.

Обговорення магістерської роботи відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на IV Всеукраїнській науково-

практичній конференції: «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 29 жовтня 2020 р.).

Публікації.

Основні положення магістерської роботи викладено у статті «Вокальна інтерпретація як процес розвитку композиторського задуму (на прикладі вокального циклу Б. Тищенка «Три пісні на вірші М. Цветаєвої»).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, 2 розділів, 1 розділ включає 2 підрозділа, 2 розділ - 3 підрозділа, висновків та загальних висновків, які містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту магістерської роботи – 89 сторінок, список використаної літератури включає 81 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ Б.ТИЩЕНКА

1.1. Становлення творчої особистості Б.Тищенко

Тищенко Борис Іванович (1939-2010) – російський композитор, представник пітерської культурної еліти. Професор, викладав у Санкт-Петербурзькій консерваторії композицію. Йому вдавалося найскладніші в цьому світі речі перетворювати на звуки (від «Мухи-Цокотухи» і «Тараканища» Корнія Чуковського до «Реквієму» Анни Ахматової). Він автор одного з найбільш приголомшливих музичних творів XX століття – балету «Ярославна».

Ленінградець за народженням, петербуржець по духу, Тищенко з дитячих років увібрав у себе найкраще, що здатна дати людині атмосфера цього міста. Поняття «петербурзька культура» було для нього не абстракцією, а конкретним втіленням загальнолюдських цінностей, ідеалів, яким він залишався вірним до гробової дошки. Семирічним хлопчиком, вперше відчувши своє музикантське призначення, Тищенко реалізував себе так, як мало кому вдається в цьому світі. Без сумніву, і тому, що поруч були вчителі, колеги, друзі, серед яких не злічити особистостей особливих, екстраординарних.

Борис з'явився на світ у Ленінграді 23 березня 1939 року. Хлопчику ледь виповнилося два роки, як почалася війна. Боря з мамою Зінаїдою Абрамівною були евакуйовані в Оренбурзьку область, селище Берди. У будинку, де їх поселили, постійно звучали радіо і патефон. Слухаючи музику з ранку до вечора, дитина переймалася нею.

Першими в його свідомості закарбувалися дивовижні пісні воєнних років композиторів Блантера, Соловйова-Седого, Мокроусова. Хлопчику настільки подобалася музика, що вже в семирічному віці він твердо вирішив стати композитором, хоча не знав на той момент ще жодної ноти. У них він став розбиратися лише у дванадцять років, і величезна роль у цьому належить його матері. Згодом вони удвох багато музикували романси

Чайковського і пісні Шуберта, а вальс Вебера грали на фортепіано в чотири руки. Мама навчила сина по-справжньому любити музику, завдяки їй він прийшов у цей світ мистецтва.

Дитинство Бориса було, як і у всіх післявоєнних хлопчаків, щасливим, веселим, радянським. Єдина образа до того строю і часу, яка залишилася в серці, за маму. Зінаїда Абрамівна працювала на секретній роботі, вона була економістом і хіміком вищої кваліфікації. А її рідний брат (дядько Бориса) жив у Франції. Вони листувалися через їхню маму (бабусю Бориса), яка мешкала в окремій кімнатці в комунальній квартирі. Але доброзичливі сусіди про все це дізналися і повідомили куди слід. І мати Бориса в одну мить із висококваліфікованого фахівця перетворилася на безробітну.

Про композиторську школу Б. І. Тищенка написано багато. Композитору пощастило стикнутися з великими людьми, що безпосередньо вплинули на його художнє мислення. Один перелік тих, чиї лінії долі перетнулися з лінією долі Б. І. Тищенка, вражає сам собою, тому що в цьому списку вершинні імена вітчизняної культури ХХ століття. Скульптор Володимир Анікушин, поетеса Анна Ахматова, скрипаль Ніна Бейліна, органіст Ісай Браудо, поет Йосип Бродський, скрипаль Михайло Вайнман, хореограф Володимир Виноградов, співачка Галина Вишневська, композитор Володимир Волошинов, композитор Валерій Гаврилін, композитор Софія Губайдуліна, музикознавець Михайло Друскін, композитор Орест Євлахов, філософ Дмитро Житомирський, режисер Отар Іосселіані, музикознавець Борис Кац, режисер Григорій Козинцев, фізик Микола Козирєв, поет Віктор Кривулін, скрипаль Віктор Ліberman, диригент Євген Мравинський, диригент Ілля Мусін, піаніст Генріх Нейгауз, мистецтвознавець Генріх Орлов, композитор Андрій Петров, режисер Борис Покровський, віолончеліст Борис Райскін, диригент Геннадій Рождественський, віолончеліст Мстислав Ростропович, композитор Вадим Салманов, композитор Владислав Успенський, композитор Галина Уствольська,

музикознавець Софія Хентова, диригент Владислав Чернушенко, поет Вадим Шефнер, композитор Дмитро Шостакович...

Коли Борис повернувся з евакуації до Ленінграду, з ним стався випадок, який визначив майбутнє цього юного таланта – у школі на уроці музики вчителька зіграла п'єсу Шумана «Дід Мороз» і задала дітям домашнє завдання – написати твір на тему «Дід Мороз». Борис не зрозумів, що мався на увазі літературний твір, і написав музичний. Він тоді тільки освоював нотну грамоту і ськ-так записав свої «картоплі» – ноти. Показав вчительці, вона зіграла, а хлопчик сказав: «Як гарноо!» Йому самому прийшлося до душі те, що він придумав.

На уроках співу вчителька звернула увагу і на голос Тищенка, відібрала його для участі в шкільному хорі, а потім порадила мамі відвести сина в музичну школу. Так Боря в 1951 році став займатися в гуртку музики при Будинку піонерів і школярів Жовтневого району. Через два роки він був прийнятий до четвертого класу музичної семирічної школи при консерваторському училищі.

Закінчивши середню школу на «відмінно», Борис вступив до училища при Ленінградській державній консерваторії імені Римського-Корсакова. Він навчався у знаменитого радянського композитора і педагога Галини Іванівни Уствольської. За спогадами Бориса, це була не жінка, а сама сила і жорсткість. Все, що він написав до того часу, Галина Іванівна назвала дитячим лепетом. Все нове, що він приносив їй (пасажі в мінорі з домінантами), вона безжально громила і кричала: «Це – банально і тривіально!»

Протягом двох років вона ось так ганяла студента Тищенка. А потім він жартома написав невеликий канончик і показав Уствольській. Галина Іванівна подивилася, промовчала і поставила «п'ять». При цьому Борис визнає, що Уствольська – педагог від Бога, вона з величезним ентузіазмом ставилася до своєї справи, вибиваючи зі студентів дурощі й прищеплюючи їм серйозні тенденції.

У 1957 році Борис закінчив училище і продовжив навчання в консерваторії. Він поступив відразу на два факультети – фортепіанний і композиторський. Його педагогами з композиції були відомі радянські композитори Вадим Миколайович Салманов і Орест Олександрович Євлахов. За класом фортепіано він навчався у доцента і геніального піаніста Логовінського Абрама Давидовича.

Закінчивши в 1962 році консерваторію, Борис продовжив навчання в аспірантурі у професора, піаніста і композитора Дмитра Шостаковича, якому згодом присвятив дві симфонії (№3 і №5).

Безсумнівно, всі перераховані великі люди певною мірою стали вчителями, а деякі, одночасно, й учнями Тищенка, але Шостаковичу була відведена долею головна роль у становленні митця. Між ними був особливий зв'язок, який буває між геніальним педагогом і не менш геніальним учнем. Це горде звання – учень Шостаковича – Тищенко проніс через усе своє життя, віддаючи першість своєму вчителю. Шостакович випустив блискучу плеяду послідовників своєї композиторської школи, але Тищенко з небагатьох учнів залишився вірним і вдячним своєму вчителю, віддаючи йому першість. Натомість Дмитро Шостакович називав свого улюбленого учня геніальним.

Процес духовного і професійного взаємообміну був для нього безперервним. До своїх останніх днів він, не перестаючи, навчався, був відкритий усьому новому і жадібно осягав життя у всій його неосяжній повноті. Ймовірно, це она з невід'ємних ознак будь-якого генія. Адже і його великий вчитель – Дмитро Дмитрович Шостакович, – не соромлячись, усе життя вчився. Захоплено осягав нові композиторські технології, перше йому не відомі. Зацікавлено слухав нові естетичні віяння. Захоплено вивчав новітні технічні засоби. Охоче переймав нові жанри і форми, що виникали тоді, коли він, ставши тим, чий світовий авторитет був незаперечним, міг би і не витрачати своєї енергії на все це.

Надзвичайна, енциклопедична ерудиція в поєднанні з властивим Б.І. Тищенку відчуттям космізму, глибинного взаємозв'язку всіх явищ між собою, відкритість до будь-якої нової інформації при збереженні жорстко встановленої системи цінностей і виробленого внутрішнього алгоритму розуміння навколишнього світу – ось ті риси характеру і особистості композитора, що ставлять його в один ряд із такими історичними особистостями, як Леонардо да Вінчі або Михайло Ломоносов, Петро Великий або Олександр Бородин, Йоганн Вольфганг Гете або Альберт Швейцер. Зрозуміло, в цьому зіставленні не йдеться про порівняння вкладу перерахованих геніїв у «духовну скарбничку» людства. Хоча про яку сумісність можна взагалі судити і в яких умовних одиницях можна виміряти цей внесок? Як говорив Б. І. Тищенко, цитуючи Лао Цзи: «Є речі необхідно суцї і умовно суцї». І в світі "необхідно суцїх" речей немає і не може бути рахунку і торгу».

Загальним місцем у дослідженні творчості Б. І. Тищенка стало зарахування його практично в ексклюзивному порядку до Школи Шостаковича. Тим більше, що сам Борис Іванович багаторазово публічно підкреслював свою прихильність саме до шостаковської традиції. З роками відчуття значущості для себе Дмитра Дмитровича і свого внутрішнього зв'язку з учителем ставало для нього все більш очевидним і навіть набувало дещо гіпертрофованих рис. Це, втім, дуже незначно позначалося на власному творчому почерку композитора Тищенка. Тим часом, в колі безпосередніх музичних вчителів композитора – від училищних стїн до аспірантури Консерваторії – залишається багато імен, чий слід у становленні музичного мислення видатного петербурзького композитора ніяк не менше відчутний, ніж слід Шостаковича.

Більше того (і нижче я спробую довести це на прикладах), творче переосмислення попереднього досвіду, його переломлення і переплавлення в самостійні музичні форми дозволили Тищенку в свою музику увібрати дуже широкий спектр витоків. У тому числі, не тільки далеко віддалених від лінії

Д. Д. Шостаковича, а й нерідко тих, що знаходились прямо в іншому полі, яке полемічно йому протистояло. Так уже бувало в історії музичного мистецтва не раз. Діалектичне протиставлення всередині віденського класицизму «Гайдн – Моцарт» значною мірою проявилось в їх синтезі в творчості Бетховена. Відома полеміка, яка іноді переходить межі джентльменської дискусії, між композиторами з оточення М. Балакірєва і П. І. Чайковського завершилася синтетичним з'єднанням обох протиборчих ліній у творчості С. В. Рахманінова. У цьому сенсі мені видається доречним запропонувати читачеві в якості робочої гіпотези припущення про історичне місце Б.І. Тищенка в одному ряду з Бетховеном і Рахманіновим як завершувача великих музично-стильових епох, які творчо узагальнили досягнення своїх попередників.

А раз так, то в коло вчителів Б. І. Тищенка – хоча б і в опосередкованому вигляді – слід включити не тільки загальноприйнятий перелік його безпосередніх викладачів, а й значний список музикантів, літераторів, філософів, режисерів, які сукупно брали участь у творчому формуванні феномена «Музика Тищенка». Школа, до якої належить музика Б. Тищенка, звичайно, в основі має саме Школу Шостаковича. Визначальний вплив Дмитра Дмитровича в становленні художнього та особистісного вигляду композитора Тищенка не може бути поставлений під сумнів. Однак саме в додатку до творчості Б. І. Тищенка – далеко не єдиному учневі Шостаковича (тільки в Санкт-Петербурзі серед його учнів можна згадати, наприклад, такі імена, як Геннадій Белов, Владислав Успенський або Галина Уствольська) – ця Школа повинна включити в себе ще низку імен. По-перше, і'я Галини Іванівни Уствольської, яка, вийшовши зі стін класу Шостаковича, не тільки рано знайшла абсолютну самостійність у творчості, а й зуміла знайти свій, не схожий з шляхом свого вчителя в музиці, шлях. Саме Уствольській довелося бути першим учителем початківця композитора, заклавши базові основи його майбутнього стилю. По-друге, Володимир Волошинов і Орест Олександрович Євлахов. Ставши вчителями композитора

Тищенко в консерваторських стінах, вони кожен по-своєму здійснили свого роду «щеплення» майбутнього майстра, а також підготували його до майбутньої зустрічі з Д. Д. Шостаковичем, на яку випускник композиторського факультету за класом О. Євлахова вийшов блискуче підкованим і технічно оснащеним. Нижче, розглядаючи сторінки еволюції тищенковської музики, я окремо торкнуся цих імен.

І по-третє, вже після аспірантури, що поклала початок не тільки творчому спілкуванню, а й дружбі Шостаковича і Тищенко, безсумнівно в ряду вчителів, а отже, серед «стовпів» Школи потрібно називати Ісаю Олександровича Браудо. Можливо, найнесподіванішим поворотом у творчій біографії композитора, який дав поштовх до створення досить вагомої частини в спадщині Тищенко, стало глибоке спілкування з видатним органістом.

Говорячи про Школу, неможливо обійти увагою ще одну важливу іпостась Тищенко як її представника. Ми говоримо про Школу Платона, маючи на увазі не тільки його самого, але і його учнів і їх послідовників. Ми говоримо про Школу Чайковського, маючи на увазі і Танєєва, і його учнів. Будь-яка Школа передбачає спадкоємність традиції в декількох поколіннях, таким чином визначаючи себе не тільки і не стільки в просторі, скільки в часі. У 1965 році після закінчення аспірантури Тищенко зайнявся викладацькою діяльністю в Ленінградській консерваторії. У зв'язку з цим значення діяльності Бориса Івановича на ниві викладання в класах інструменталки і, пізніше, композиції в стінах Ленінградської – Петербурзької консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова неможливо переоцінити. У своїй монографії про композиторські школи Санкт-Петербурга професор С.М. Слонімський про це добре пише.

У 1965 році після закінчення аспірантури Тищенко зайнявся викладацькою діяльністю в Ленінградській консерваторії, проводив семінари з сучасної зарубіжної музики, вів лекції з інструментознавства. З 1980 року

Борис Іванович отримав вчене звання доцента, з 1986 року – професора. Серед його вихованців багато відомих композиторів.

Так, із класу Тищенка, одного з найчисленніших в консерваторії, вийшла не просто безліч учнів, а безліч різуче різних за своїм творчим профілем композиторів. Часом буває вкрай важко вловити спільність між такими різними представниками цієї плеяди вихованців Тищенка, як, наприклад, Леонід Резетдінов і Віктор Гирявий, або взяти, припустімо, Ольгу Петрову і Олександра Ізосімова. Ми можемо лише наївно захоплюватися тим, як несхожі між собою творчі портрети Володимира Радченкова і Валерія Пігузова, Ірини Цеслюкевич і Світлани Нестерової. Однак, попри всю несхожість, є кілька майже невловимих штрихів у творчому вигляді кожного з перерахованих композиторів, які з усією очевидністю видають саме приналежність до однієї композиторської школи. Прищеплене Майстром уважне ставлення до голосоведення, вироблена система художніх пріоритетів, на провідних місцях у якій – концептуальна складова твору, логіка в становленні музичної форми, економія засобів. Іноді в творчості учнів Тищенка прослизують характерні для нього інтонаційні обороти, специфічні тищенківські асиметричні ритмічні структури, особливий, тільки йому властивий спосіб вибудовування кластерної вертикалі як результату послідовного збільшення багатоголосся. Це абсолютно нормальне явище. Так само і в квартетах С. І. Танєєва можна вловити інтонаційний відгук на аріозно-романсну мелодику П.І. Чайковського, з характерними секвенціями і альтерірованими субдомінантами. А в Третньому струнному квартеті самого Б.І. Тищенка чується безсумнівний вплив інтонаційної сфери Д.Д. Шостаковича. Ці переклички не роблять з Тищенка Шостаковича, а його учнів Тищенка. В історії музики взагалі вкрай рідко можна зустріти явище повної окремоті інтонаційного ладу у будь-якого учасника, і частіше за все внутрішнє, на рівні інтонації і мікроінтонації, зіткнення відбувається саме з музикою безпосереднього вчителя. У перших сонатах Бетховена – із

Гайдном. В опусах молодого А. Шьонберга – з Г. Малером. У піснях, балетних сюїтах, кіномузиці Д. Д. Шостаковича – зі М.О. Штейнбергом.

Школа Шостаковича – Тищенко є реально існуюча історична величина, яку неможливо ні применшити, ні замовчати. Разом з тим, імовірно, саме в силу значущості впливу цієї Школи на музичне життя Санкт-Петербурга і не тільки, в останні роки не перестають лунаати голоси проти самого факту визнання цієї Школи як такої. Якби йшлося тільки про брехливих і запальних текстах, опублікованих від імені Д. Ренанського і Б. Філановського в ЗМІ і блогах Інтернету, це не варто було б окремої згадки. Хоча безумовно образливим є той факт, що один із авторів цих текстів – колишній учень Тищенко, зрадив свого вчителя. Час від часу з'являються досить аргументовані міркування на тему «Школи Шостаковича, яка вичерпала себе» від досить серйозних авторів у цілком респектабельних виданнях. Повз такі висловлювання вже так запросто не пройдеш. Доводиться якось відповідати. Причина їх появи корениться в одній із тенденцій сучасного мистецтвознавства – забалакати, вкоротити значення будь-якої традиції, розчищаючи простір для самоствердження постмодерністських концепцій. Рішуче протистоячи всякому самоствердженню, тим більше, постмодерністському, Школа, що береже традиції, самим фактом свого буття і затребуваності публікою того, що виробляють її представники з покоління в покоління, представляється на сьогоднішньому історичному етапі тим єдино здоровим початком, який належить охороняти і зміцнювати всіляко. При цьому, якщо тлумачити поняття Школи розширено, то підтримувати слід всяку Школу – і ту, що йде від Бетховена, Чайковського, Малера і Шостаковича, яку уособлює собою фігура Б. І. Тищенко, й інші, альтернативні їй, але реально існуючі в багатовимірному просторі музичного мистецтва. Головними ознаками, що визначають приналежність того чи іншого художнього явища саме до Школи, слід вважати наявність вічних в її рамках етичних цінностей, наявність певної кількості базових формотворчих

принципів побудови музичного твору, прихильність до певного кола архетипів викладу і розвитку музичної думки.

Спробуємо визначити перераховані вище ознаки в музичній спадщині Бориса Івановича Тищенка з тим, щоб за ними зарахувати його до Школи, яку цілком обґрунтовано прийнято називати Школою Шостаковича.

Явищем загальносвітовим, виробивши якесь «музичне есперанто»? Думаю що ні. І ось чому. Постійно звертаючись до досвіду минулого, багато займаючись активним вивченням класичної спадщини, в тому числі, його реконструкцією і адаптацією (оркестровка і редакція «Коронації Поппеї» К. Монтеверді, соч.37, 1967; музика до кінофільму «Суздаль. Сторінки минулого», соч.30, 1964; балет «Ярославна», соч.58, 1974; музика до вистави «Річард III», соч. 74, 1978), а також звертаючись до неєвропейської традиції («Юефу», чотири хори на давньо-китайські тексти, соч.14, 1959; «Річка часів», кантата для солістів і хору, соч.145, 2006), композитор, навіть відтворюючи ті чи інші звукові картини неєвропейської музичної реальності, осмислює їх по-європейськи і нерідко укладає в прокрустове ложе європейської Грамон і поліфонії. Це, зокрема, зумовило найхарактерніший приклад в названому ряду – передостанній опус Майстра, написаний на замовлення Правлячого Будинку Таїланду *Requiem Aeternam* на смерть тайської принцеси, соч.150, 2008. У ньому немає ні найменшого сліду орієнталізму, а, навпаки, найжорстокіше дотримання літургійних приписів Європейської Традиції. Один із найвидатніших творів світової музики останніх десятиліть, цей Реквієм одночасно став своєрідною маніфестацією європейських переваг композитора, який багато років наводив мости між Сходом і Заходом. Не випадково, що в свій останній – і усвідомлено прощальний! – авторський вечір композитор включив своє *Lamento*, оркестровку для арфи і струнного оркестру III частини Сонати №29 для фортепіано Л. ван Бетховена і Симфонію №8 «Незакінчену» Ф. Шуберта.

Тут, як-то кажуть, коментарі зайві. У зв'язку з цим має сенс перерахувати основні архетипи музичного викладу і розвитку, перейняті й розвинені Борисом Івановичем Тищенком у руслі саме європейської традиції і в рамках тієї Школи, яку він представляв, від попередників всередині цієї Школи. Перш за все, як це не здасться комусь дивним, це чисто бетховенська антиномія «мажор – мінор», сприйнята ним, слідом за великим віденським класиком на рівні філософського узагальнення. Майстер нерідко повторював на заняттях зі студентами в своєму класі, що мажорний тризвук є така ж акустична заданість, як орбіти небесних тіл, і навіть із посмішкою повторював відомий досвід середньовічних схоластів із дзеркального звернення піфагорейської шкали (натурального звукоряду, що утворює мажорне співзвуччя в акустично досконалому вигляді) зверху вниз, що породжує мінорне звучання. «Ось, казав Борис Іванович, таким чином середньовічні алхіміки ілюстрували тезу про те, що «диявол є той, хто діє ззаду і навпаки», отже мінорне звучання – породження диявольських сил». Зрозуміло, вимовлялося це з настільки властивою Тищенку прихованою іронією, проте і з пієтетом: адже схоластичні дослідження і експерименти середньовічних мудреців розкривали дуже важливі властивості звукової матерії, не тільки даючи їм близьке своєму світогляду визначення, але і, таким чином, створюючи стійкий міф, який пережив століття і живе в нашому сприйнятті донині. Звідси ж дитяче визначення «мінор – сумний, мажор – радісний». Звідси ж Бахівське непорушне правило: всяку мінорну побудову завершувати переважно в однойменному мажорі. Звідси ж Бетховенська ідея подолання мінору мажором, успадкована і Чайковським, і Малером, і Шостаковичем, і Тищенком. Характерно, що у композиторів поза цією Школою діяли інші, або альтернативні мотиви розуміння акустичної зумовленості співзвуччя (А. Шьонберга, А. Берга, А. Веберна), або змінені тлумачення її (С. В. Рахманінов, Г.В. Свиридов), або її ігнорування (А. Г. Шнітке, С.М. Губайдулліна). Ще одним архетиповим – і, що важливо, саме європейським за походженням! – принципом викладу і розвитку музичної

думки у Тищенка є принцип рівномірного заповнювання лінії (мелодії). Сформульований ще Грегорієм Великим, цей принцип, описуючи три основних види лінеарності (поступовий, оспівуючий і стрибкоподібний), сходиться до фізіологічних основ співу. Поза зв'язком із формулюваннями батька Григоріанського хоралу ці принципи докладно висвітлив А.В. Яковлев у своїй методичній роботі «Фізіологічні основи співочої атаки», дійшовши таких самих висновків, що і великий католицький первосвященик. Цілком очевидно, що ці норми дійсні лише в рамках європейської вокальної школи і стають справжньою нісенітницею, наприклад, у постановці голосу тибетських ченців або шаманів, чий голосовий апарат налаштований на витяг обертонів натурального ряду, а отже, просто не в змозі фізично освоювати поступовий рух. І далеко не вся, в тому числі, європейська музика слідувала цим принципам. Наприклад, мелодика С.С. Прокоф'єва, прямо ігноруючи їх, створює своє коло архетипів, в яких виникає умовне поступове, розширене опспівування, а стрибок робиться основою побудови мови. У творах Б.І. Тищенка можна помітити чимало слідів прокоф'євського мислення, що дозволяє деяким дослідникам пов'язувати генезис тищенківської творчості, особливо, на початку його творчого шляху, з Прокоф'євим. На мій погляд, такий висновок помилковий. Справа в тому, що проникнення прокоф'євської «ламаної» інтонації в тканину творів Тищенка практично завжди носить характер вторгнення руйнівної сили, стороннього включення, що приводить до катастрофічних наслідків у рамках драматургії цілого. Тут дуже важливо відзначити багаторазово помічену дослідниками (Г. Орле, А. Нестьєва, С. Хентова тощо) принципову відмінність між прокоф'євським і шостаковським ставленням до токатної моторики. У цій відмінності – ключ до розуміння, що для кожного з великих композиторів сфера природного, а що протиприродного. Токата у Д.Д. Шостаковича – завжди ворожа людському єству і, відповідно, людській інтонації. Такі моторні епізоди в IV, VIII, X симфоніях, VIII струнному квартеті та інших творах. Звідси і переважання мінорних і «сверхмінорних» (зменшені в Ладі Шостаковича) гармонійних

фарб у викладі і розвитку моторних епізодів. І, що важливо, в контексті даного міркування, звідси ж переважання стрибкової - «неспівучої» інтонації. Рівно те ж саме завжди у Тищенка, у якого неможливо зустріти жодної безхмарно позитивної моторної музики. С. С. Прокоф'єв, відомий своєю з дитинства пронесеною через все життя пристрасстю до залізниць і всілякої механіки, навпаки, пов'язує з моторністю позитивні асоціації. Чи не найбільш «шостаковським», і то не повною мірою, є його моторне скерцо з військової П'ятої симфонії. Та й там він не може звільнитися від цілком осмисленого милування рухом як таким. А активна моторика, часто прямо виключає співучість лінії, цілком може ігнорувати таку важливу річ, як слідування «грегоріанському принципу співу». Їй це просто неважливо. Чи не з цього виникає стійка в колах багатьох вокалістів думка, що, при всіх достоїнствах музики, С. С. Прокоф'єв абсолютно невокальний, а Д. Д. Шостакович, при всіх складнощах оволодіння його текстами і їх інтонуванням, виключно вокальний? Проводячи логічне вибудовування ланцюжка далі, з неминучістю приходиш до висновку, що в своїй творчості, незважаючи на численні паралелі з Прокоф'євим, Тищенко – продовжувач саме Школи Шостаковича.

Зрозуміло, зачіпаючи настільки об'ємний пласт, як питання про архетипи викладу і розвитку музичної думки, я, згідно з заповітом незабутнього Козьми Пруtkова, не можу досягнути неосяжне і лише намітила кілька штрихів, але вважаю, і їх цілком достатньо, щоб з повною впевненістю зробити висновок: Борис Іванович Тищенко всім єством своєї творчості цілком належить Школі, яка веде свій родовід від Л. ван Бетховена, через П.І. Чайковського і Г. Малера до Д. Д. Шостаковича. Головними сутнісними ознаками цієї школи є:

1. Опора на симфонізм і розуміння симфонії як найважливішого жанру, що виражає світоглядні концепції;
2. Неможливість здійснення творчого задуму поза етичною складовою, практичне заперечення т.зв. чистого мистецтва;

3. Широка опора на традицію, в першу чергу, європейську, включаючи заглибленість в егегор традиційних смислів;
4. Переважання мотивно-розробкового способу розгортання музики над варіативним, що свідчить про переважання діалектичного початку (докладніше про це – в наступному розділі).

Сприйнятливий до нового, бажаючий усе життя вчитися, Б .І. Тищенко легко засвоював життєві й творчі уроки з різноманітних джерел і від дуже різних людей. При цьому, рано усвідомлена прихильність до обраної Школи дозволяла йому, переварюючи ці уроки, відбирати адекватне їй, віртуозно переосмислювати цінне, а не адекватне їй і, таким чином, завжди залишатися самим собою.

1.2. Духовна аура епохи, як фундамент поетичного мислення Б. Тищенка

Потрапляючи з порогу в будинок Бориса Івановича, могло скластися враження, що тут проживає не музикант, а великий письменник. Особиста книжкова колекція Тищенка включала в себе сотні томів і займала значну частину його петербурзької квартири. За спогадами його вдови, Ірини Анатоліївни Донської, Борис Іванович любив розставляти книги. Коли вони на початку 1980-х років переїхали в свою нову квартиру, що вікнами виходить на канал Грибоедова, Тищенко майже цілий місяць вечорами займався розстановкою книг.

Особиста бібліотека протягом усього життя формувала духовну ауру композитора і збиралася ним до останніх днів. Сюди входила колекція батьків Бориса Івановича, батьків його дружини, те, що йому дарували, і те, що він сам набував за довгі роки. Значна частина колекції розташовувалася в вітальні в трьох книжкових шафах-модулях, що в сукупності становили 18 полиць. Тут знаходилася художня література, яку Борис Іванович особисто розкладав за алфавітом. Нагорі він відвів місце музикознавчим виданням.

Книги були його постійними супутниками життя. Він не міг заснути, не прочитавши перед сном хоча б сторінку. Улюблені його автори – А. Чехов, М. Гоголь, А. Пушкін, Я. Гашек. Кілька разів він напружено перечитував «Пані Боварі» Г. Флобера, намагаючись у черговий раз вивчити лабіринти людської душі. Борис Іванович цінував гострий гумор і жарт, в його кабінеті на робочому столі завжди можна було побачити мемуари Ф. Ранєвської, «пустотливі» вірші І. Губермана, розповіді М. Зощенка, збірник афоризмів Д. Раскіна.

Особиста бібліотека в житті людини, особливо творчої, має виключно важливе значення. Якщо це художник, то її дослідження проливає світло на специфіку творчого процесу, зародження тієї чи іншої ідеї, деталі біографії, що вплинули на становлення і розробку задуму тощо. Вивчення

бібліотечного фонду дозволяє розкрити те, часто приховану від сторонніх очей духовне середовище, в яке була занурена його особистість, виявити глибину різнобічного діалогічного простору, з яким він постійно контактував. Прикладом такого роду досліджень є, зокрема, робота А. Гессена «Пушкін серед книг і друзів» або дисертація А. Айнбіндер про бібліотеку П. Чайковського в клинському Будинку-музеї [2, 1].

Як дуже потужне і різнобічне дослідницьке джерело особиста бібліотека сучасного художника в її традиційному друкованому вигляді сьогодні потребує особливої уваги, так як їй, так само як і автографу, загрожує зникнення (питання про «вимирання» автографів піднімалося мною в 2006 році на конференції «Джерелознавство культури і освіти»[5]). Сучасна людина, в тому числі творча, все менше читає, особливо художню літературу, або переходить на електронні книги. Однак у них не фіксуються різного роду ремарки про прочитане як знаки творчої роботи і активного духовного життя в цілому.

Саме до такого роду особистих бібліотек належить книжкова колекція видатного петербурзького композитора Бориса Івановича Тищенка (1939-2010). Справа не тільки в тому, що вона включає сотні томів, займаючи значну частину його петербурзької квартири, а в тому, що в ній багато в чому відбивається напружена творча праця композитора, яка безперервно тривала майже 60 років. За спогадами вдови Б. І. Тищенка Ірини Анатоліївни Донської, «Борис Іванович дуже любив розставляти книги. Після переїзду на нинішню квартиру (на початку 1980 рр. – Г.О.) він приблизно місяць вечорами займався цим» (із бесіди з автором статті в квітні 2015 р.). Особиста бібліотека все життя багато в чому формувала духовну ауру композитора і збиралася ним до останніх днів. У неї входила колекція батьків Б. І. Тищенка, батьків його дружини, і те, що він набував довгі роки сам, і що йому дарували. Значна її частина знаходилася у вітальні в трьох книжкових шафах-модулях, які в сукупності складали 18 полиць. Сюди входила тільки

художня література, особисто розкладена Б. І. Тищенком за алфавітом. Нагорі лежали музикознавчі видання.

Пристрасне захоплення бібліотекою не було тільки виразом зацікавленості книголюба, «шляхетним» проведенням часу. Книга дійсно була постійним супутником життя Б. І. Тищенка. За словами композитора, він «не міг заснути, не прочитавши хоча б сторінку» (із розмов із автором статті). Особливо любив читати А. Чехова, Я. Гашека, А. Пушкіна, М. Гоголя. Він явно вивчав лабіринти людської душі, зокрема напружено перечитуючи в 1997 р. «Пані Боварі» Г. Флобера. Б. І. Тищенко цінував жарт, гострий гумор, у його кабінеті можна було побачити розповіді М. Зощенка, мемуари Ф. Ранєвської, збірник афоризмів А. Раскіна, «пустотливі» вірші І. Губермана. І все це знаходилося «під рукою», тобто на полицях домашніх книжкових шаф.

Було б помилково розглядати всі літературні уподобання, постійні звернення до них тільки як джерело вечірнього відпочинку. Читання художньої літератури було одним із потужних імпульсів творчих ідей. Прочитані високохудожні книги, діалог із близьким по духу письменником чи поетом стимулювали думку, часом щось відбиралося для нових творів зі словом. До цього висновку можна прийти не тільки гіпотетично, але і на основі вивчення точних фактів, якими є твори Тищенка з текстом або натхненні ним, а також визнання самого композитора. Наприклад, на думку автора, третя частина Симфонії №7 – Варіації, «де чи не з клінічною достовірністю передається розвиток смертоносного процесу, що непомітно підточує життєві сили (про що свідчив сам автор). Варіації викликають у пам'яті багато сторінок з повісті Л.М. Толстого «Смерть Івана Ілліча» [4, с. 1]. Імпульсом до створення цього образу послужили спостереження героя роману А. Бека «Нове призначення». У 1996 році з'являється вокальний цикл «Креслення» на вірші Є. Баратинського, А. Жемчужникова, В. Маяковського, О. Твардовського, Г. Фіртіч, Я. Хамармера. Цей поетичний конгломерат явно склався в результаті вечірніх читань. У «Кресленні» проглядається парадокс,

який як метод геніально представлений у творчості улюбленого Гоголя [7]. У 2000-х рр. створюється серія вокальних циклів – «Година нашої смерті неминуча», «Проста істина», «Апельсинка», також на основі методу парадоксу, де добрий гумор, їдка іронія, ліричні роздуми складаються в глибоку концепцію, багато в чому зумовлену поетичним підбором із числа улюблених (і просто прочитаних) віршів: Д. Хармса, І. Губермана, С. Маршака, М. Цветаєвої, Р. Шпаликова, А. Раскіна та ін. Вже незадовго до смерті Тищенко поділився своїми планами написати оперу «Сімочка» за М. Зощенком (про це свідчить інтерв'ю композитора для документального фільму «Борис Тищенко. Монолог душі», показаному на т/к «Культура» 17 січня 2011 року).

Отже, видання майже всіх найважливіших художніх творів, опублікованих російською мовою з 1920 по 1990 рр. Зустрічаються раритетні старовинні книги. Це і світова класика – західноєвропейська, російська, меншою мірою американського і азійського регіонів, і сучасні автори – другої половини ХХ ст. Особливо ті, хто вийшов на авансцену культурного життя в 1960-ті рр., зокрема А. Солженіцин.

Для нашого дослідника найбільш важливим є той факт, що цей літературний масив містить всі твори, які були задіяні в творах композитора. Їх стилістичний спектр дуже великий. Але пріоритетними є російські письменники і поети: О. Блок, М. Цветаєва, І. Тургенєв, Л. Андрєєв, М. Булгаков, А. Ахматова, М. Лермонтов, Є. Баратинський, А. К. Толстой, В. Маяковський, К. Чуковський, А. Твардовський, М. Заболоцький, О. Мандельштам, «Слово о полку Ігоревім», фольклорні російські тексти, С. Маршак, А. Кушнер, І. Губерман, О. Дріз, О. Шестінський, І. Бродський, Г. Шпаликов, Д. Хармс та ін. Із зарубіжних авторів відзначимо перш за все А. Данте, А. Франса, П. Шеллі, Ш. Петєфі, М. Дж. Андая, Г. Гейне. Наприклад, на відомі казки К. Чуковського написана камерна музично-сценічна трилогія: опера «Крадене сонце», балет «Муха-цокотуха», оперета «Тараканище»; розповідь А. Франса «Кренкебіль» надихнув на створення

«Французької симфонії»; вірші в прозі І. Тургенєва задіяні в «Апельсинці», а уривок з повісті «Ася» декламується в Симфонії № 4.

Про те, що книги цих авторів затребувані композитором, були частиною його буття, свідчать такі визнання композитора про народження творчих ідей, особливо в циклічних вокальних творах, як «мені потрапив на очі вірш, і я його відклав ...» (із бесід з композитором). Наприклад, таким способом протягом декількох років формувалася вокальна Симфонія № 6 для сопрано, альту і великого симфонічного оркестру на вірші А. Наймана, А. Ахматової, М. Цветаєвої, О. Мандельштама та Б. Левінзона [6].

Більше того, багато творів є в бібліотеці в декількох виданнях, і Тищенко звертався до всіх цих видань: порівнював, аналізував їх. Тут перш за все слід відзначити поему О. Блока «Дванадцять», «Слово о полку Ігоревім» (обидва літературних першоджерела задіяні в балетах «Дванадцять» і «Ярославна»), «Божественну комедію» Данте, з прочитанням якої пов'язана реалізація кардинального задуму – циклу з п'яти «Dante-симфоній», складових партитури балету «Беатріче». Ця поема, так само як і інші твори Данте, – «Нове життя», «Канцони», політичні трактати, є в бібліотеці композитора практично у всіх виданнях, що коли-небудь публікувалися російською мовою і не тільки. Вже незадовго до смерті випускниця Тищенко Є. Давиденкова подарувала дорогому професору раритетне, багато ілюстроване італійське видання «Божественної комедії» 1904 року.

Із зібранням творів Данте пов'язаний великий пласт присвяченої йому філологічної літератури, яку можна знайти на полицях бібліотеки. Зокрема, там є практично вся вітчизняна дантологія, яку Тищенко читав і вивчав. Тому, працюючи в 1997 році над «Dante-симфонією» № 1, він говорив: «Зараз мені “допомагають” Мережковський, Олеша, Голеніщев-Кутузов і багато інших, тому що Данте займалися і займаються сотні й навіть тисячі дослідників. Є ціла наука дантологія, бо поема Данте – це безодня, як творчість будь-якого генія» [9, с. 153]. Вивчення згаданих композитором

видань проливає світло на рух його творчої думки, на становлення і музичної форми, і драматургії, і засобів художньої виразності. Більше того, авторські позначки «для пам'яті» на сторінках книг свідчать про творчу рефлексію. Наприклад, у змісті книги Ю. Олеші «Ні дня без рядка» позначено понад 15 сторінок, на яких письменник розмірковує про «Божественну комедію» або тільки згадує ім'я Данте.

Отже, композитор працював над літературними текстами, покладеними в основу музичного твору, як вчений-дослідник. Це давало імпульс руху його фантазії і дозволяло бачити і тлумачити, здавалося б, давно відоме в новому світлі, як, наприклад, «Слово о полку Ігоревім». Переосмислення особистості героя наштовхнуло композитора на думку назвати балет «Ярославна». Саме завдяки такому «науково-дослідному» підходу в творчості Тищенка виник новий жанр, який позначається нами як «музично-історична біографія». Його поява пов'язана з еволюцією симфонічних жанрів – із появою творів, в яких втілене життя великої людини. У творчості Тищенка це «Пушкінська симфонія» і «Dante-симфонія» № 1 «Мене покинувши, він пішов до інших ...».

Б. І. Тищенко був широко освіченою людиною, не тільки прекрасно знав літературу, а й сам мав письменницький дар (про що свідчать його, наприклад, коментарі до видання листів Д. Д. Шостаковича або стаття про великого вчителя [11, 14]). У нього були великі пізнання в галузі гуманітарних та природничих наук. Це моментально давало про себе знати в процесі короткочасного спілкування. Бібліотека композитора теж підтверджує це. Тому особлива частина фонду пов'язана з природничими науками.

Є в бібліотеці і роботи з медицини. Борис Іванович все життя цікавився різними розділами цієї науки і вважав, що медицина, як і музика, – це непізнавана безодня, так як і те й інше пов'язане з людиною: «Якби я не став музикантом, то я був би лікарем» (з бесіди з Б. І. Тищенком). І тут не зайвим буде нагадати, що низка творів композитора пов'язана з образами лікарів: з

циклу «Дванадцять портретів для органу» «Федір Іванович (Іванов)» – лікар-психотерапевт, «Тьотя Рая» – рентгенолог Р. А. Тізон; або образ лікаря А. Губарєва в Сонаті № 7 для фортепіано, якому і присвячена ця соната [8, с. 72], та ін.

У фонді бібліотеки чимало книг з психології, особливо з питань творчого процесу. Зокрема, Тищенко цікавили проблеми психоаналізу. Бесіди з композитором підтверджували, що він осмислював організацію свого творчого процесу, прагнучи зробити його більш інтенсивним. Цікавили його літерні і цифрові зашифровані образні елементи в музичній тканині, особливо імені.

Великий розділ бібліотеки складають нотні видання. Вони свідчать про художні переваги композитора, часом навіть виходять за рамки чисто естетичного значення. Зокрема, особливо слід виділити зібрання творів Д. Д. Шостаковича (подарунок тестя – батька І. А. Донської) – улюбленого вчителя, друга і високо шанованого композитора. До числа таких самих нотних раритетів відноситься зібрання творів К. Монтеверді (в 1960-1970-ті рр. Борис Іванович був чи не єдиним його власником у Росії).

Судячи зі стану нотної колекції, по ремарках, які є в нотах, всі вони були задіяні. Якщо ж врахувати той факт, що в послужному списку композитора чимало редакцій, оркестровок і обробок чужих творів, то вивчення їх оригіналів, що зберігаються в бібліотеці і містять його помітки, стає цінним матеріалом для вивчення руху творчої думки. Зокрема, Тищенко дуже високо цінував творчість Монтеверді і в 1967 році зробив оркестрову редакцію опери «Коронація Поппеї». Його перу належать завершення і редакція Тріо № 1, перекладення для фортепіано та оркестровка низки інших творів Шостаковича. Вже в 2005 році він оркестрував його П'ять романсів на слова з журналу «Крокодил».

Бібліотека Тищенко багато в чому відображає його духовні потреби, інтереси і, ймовірно, формування та еволюцію світогляду. У текстах

особливо улюблених ним творів композитор свідомо (і несвідомо) шукав хвилюючі його смисли, ідеї, художні образи.

Бібліотека була своєрідним сховищем літературних першоджерел, на основі яких будувалися лібрето сценічних творів. Із неї відбиралися тексти для вокальних циклів, шикувалися їх неординарні концепції. Часом цікавий літературний твір визначав змістовний ракурс інструментального твору (симфонічного, камерного).

Звернення до тих чи інших вербальних і нотних матеріалів колекції дозволяло Тищенку наче керувати своїм інформаційним полем, поповнювати естетичний досвід, який був полем для функціонування уяви.

На основі вивчення бібліотечних матеріалів розкриваються інтелектуальні переваги композитора, виявляються деталі формування методів його творчої роботи, витoki композиційно-виразних відкриттів. До особливого виду матеріалів відносяться позначки, залишені Тищенком у різних виданнях. Вони відкривають і пошук, і особливості протікання творчого процесу.

Підбір книг і нот у бібліотеці говорить про стильові уподобання, ідеологічні домінанти, що в свою чергу дозволяє на більш високому рівні осмислювати зміст творів композитора.

У цілому, особиста бібліотека Тищенка – це матеріал для вивчення його композиторської рефлексії як особливого виду самостереження, роздумів, які з'являються в результаті створення музичного твору і пов'язані з різними аспектами його виникнення і з осмисленням закінченого музичного тексту.

Композиційний стиль Б. Тищенка

Озираючись на шлях, вже пройдений музикою Тищенка, помічаєш, що він не був ні прямим, ні гладким, але разом з тим не знав і надто різких зигзагів. Крутих переломів, радикальних стилістичних зрушень – тих, які часом змушують митців відрікатися від своїх колишніх творів.

Тищенко, думається, належить до тих митців, чия еволюція протікає приховано, без помітних зовнішніх проявів, і пов'язана з випробуваннями одного разу знайденого в нових умовах, з виявленням нових можливостей у вже освоєному матеріалі, з додаванням нових фарб у вже сформовану палітру. Мабуть, ще ні один твір композитора не змусив вигукнути: «Перед нами новий Тищенко!» – але чи не кожен твір дозволяє сказати: «У Тищенка з'явилося щось нове».

Творчість Тищенка в основі своїй однакова. У того нового, що виникає в черговому творі, часто можна знайти коріння в більш ранніх опусах, при чому не обов'язково в тих, які безпосередньо передують. Іноді хронологічно близькі твори вельми різняться, а та чи інша знахідка отримує розвиток лише через деякий час. Але розгалужена павутина сполучних інтонаційних ниток охоплює всі твори композитора, і для таких ниток не існує жанрових перешкод. Навпаки, йде інтенсивний обмін інтонаційно драматургічними прийомами між, скажімо, концертами і симфоніями, сонатами і квартетами, інструментальною та вокальною, програмною і непрограмною музикою.

Чи не призводить це до самоповтору? Безумовно, призводить, але, думається, самоповтори музики Тищенка не перевищують тієї міри, яка необхідна для впізнавання в різних творах ознак їх приналежності одній творчій свідомості. До того ж, подібно до того як всередині тищенківських творів майже ніколи не зустрічаються точні повторення, але завжди – варійовані, оновлені, так і перенесення будь-якого засобу з одного твору в інший постійно супроводжується його трансформацією відповідно до нових умов. На твердження поверхневого слухача: «У Тищенка в багатьох творах звучить одне і те саме» – уважний слухач має право заперечити: «Так, але кожен раз по-новому». Здається, ця безперервна естафета поновлення і робить еволюцію творчості зовні порівняно спокійною, не позбавляючи її внутрішнього динамізму. Динамізм цей диктується, мабуть, не стільки пошуками засобів висловлювання, скільки поглибленням і розширенням його

сенсу. Виникає враження, що на еволюцію творчості Тищенка особистий життєвий досвід і мінливий духовний клімат сучасності надають куди більший вплив, ніж зміна «звукового одягу» сучасної музики. Тому, мабуть, композитор і не боїться самоповторів: одна і та сама думка, висловлена однією і тією ж людиною, звучить зовсім по-різному, якщо до моменту другого висловлювання і людина і її епоха подорослішали на десять років.

Ще під час навчання в консерваторії багато з написаних Борисом творів здобули популярність, частина з них вперше прозвучала в авторському виконанні:

- Перший фортепіанний концерт;
- Друга фортепіанна соната;
- Третя фортепіанна соната.

М. Л. Ростропович у 1963 році попросив Бориса написати Перший віолончельний концерт, а через три роки Тищенко виконав його на міжнародному конкурсі композиторів «Празька весна-1966» і посів перше місце.

Борис Тищенко працював у різних жанрах і напрямках. Йому належить музика, написана до фільмів:

- «На одній планеті»;
- «Загибель Пушкіна»;
- «День прийому з особистих питань»;
- «Діти як діти»;
- «Сергій Іванович іде на пенсію»;
- «Кинувши час».

Найвизначнішим твором Тищенка став балет «Ярославна», який він написав за мотивами великого літературного твору «Слово о полку Ігоревім». У цій музиці переплелися магістральні лінії, які пронизують усю творчість композитора – глибокий інтерес до російського фольклору та захоплення музикою Сходу. Найбільш високою оцінкою балету став вислів Дмитра

Шостаковича: «Я тричі дивився балет, і кожен раз мене захоплювала виразність цієї російської за духом музики».

Більшість творів Тищенка має великий масштаб:

- «Реквієм» на вірші Анни Ахматової;
- хореосимфонічна цікліада «Беатріче» (цикл, що складається з п'яти симфоній, для великого симфонічного оркестру);
- «Реквієм» пам'яті принцеси Таїланду Гальяні Вадхана;
- оперета «Тараканище» до твору К. І. Чуковського;
- хореографічний спектакль у одній дії за мотивами поеми О. Блока «Дванадцять»;
- балет-казка за мотивами твору «Муха-Цокотуха» К. І. Чуковського.

За свої творчі досягнення Борис Іванович був нагороджений Державною премією РРФСР імені Глінки (1978), премією мера Санкт-Петербурга (1995), премією Уряду РФ в галузі культури (2008).

У 1978 році Тищенко був удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв РРФСР, в 1987 - Народного артиста РРФСР.

У 2002 році Президент Росії вручив Борису Івановичу орден «За заслуги перед Вітчизною» IV ступеня.

Сказаного, думається, досить, щоб переконатися: зчеплення образів в музиці Тищенка відображають напружені роздуми про долю сучасної людини і сучасного світу. І те, що вона вільно переходить від інтимної лірики до епічних узагальнень, від занурення в тайники підсвідомості до осмислення історичного досвіду, від індивідуально-особистісного світовідчуття до народного, і не просто переходить, а й пов'язує ці початки між собою, стирає їх протиставлення, – глибоко не випадково. Часи романтичного протиставлення «я і світ» минули. Сучасна свідомість все глибше переймається ідеєю нерозривності доль людини і людства, мікрокосмосу особистості й макрокосмосу планети.

Говорячи простими і точними словами А. Бітова «Зараз час рішучого об'єднання цих понять, тому що загибель загрожує нам (мені і світу) не

чергою» (6, с.11). Дійсно, щоб не загрожувало сьогодні світу – ядерна катастрофа або екологічна, загибель мистецтва в потоці «масової культури» або втрата почуття людського братства, втрата контакту з духовними цінностями минулого або розгул насильства, – все це загрожує і мені, загрожує знищенням мого особистого фізичного або духовного існування. Усвідомлення цього факту веде до пробудження почуття особистої відповідальності, до розуміння небайдужої для долі світу індивідуальної життєвої позиції.

Однак простий силогізм – доля світу в руках людей, я людина, отже, доля світу і в моїх руках – зовсім не так просто опановує масову свідомість. Здається, музика Тищенка знаходиться в ряду тих явищ сучасного мистецтва, які, користуючись силою художнього впливу, прагнуть зробити цю просту істину загальним переконанням. Світ потребує постійного вдосконалення, але воно неможливе без вдосконалення моєї особистості, без моєї особистої активності. Тому пафос особистісного самовдосконалення, добре відчутний у музиці Тищенка, знаходить громадянську значущість. Ідеї подолання – відторгнення, відсікання від себе жорстокості, хаосу, цинізму, безвілля, безвідповідальності, ідеї очищення і творчої дії (духовно активної і сполученої з пам'яттю про минуле) – такі ідеї, які затверджуються цією музикою, звичайно, далеко виходять за рамки особистих цінностей. Ці ідеї невіддільні від того гуманістичного пафосу, який, за одностайним визнанням нашої критики, є специфічною рисою сучасної радянської музики.

Очевидно, що він також є заломленням у нових умовах духу російської класичної музики, який розкривається, за словами І. Соллертинського, в «широких філософських узагальненнях, сміливій постановці так званих проклятих питань, і наскрізь пройнятий пекучим моральним пафосом і дивним правдолюбством» (35, с. 205). Із цими рисами, властивими не тільки музичній, а й загальнохудожній спадщини російської культури, можна зустрітися і в музиці Тищенка. І якщо ті чи інші інтонації або драматургічні прийоми в його творах змушують часом згадати про Глінку і Чайковського,

Мусоргського і Бородіна, то, стежачи за розвитком ланцюга образів, згадуєш про «святую російську літературу» (Т. Манн). Вслухаючись, наприклад, в ретельне дослідження різних властивостей спочатку начебто нейтрального тематизму, згадуєш толстовський поглиблений самоаналіз, з його підкресленою уповільненістю, з його пильною увагою до процесу зростання і становлення особистості. У епізодах «граничних» випробувань музичної матерії, що терзають слух, спливають у пам'яті нещадно болісні сторінки, народжені «жорстоким талантом» Достоевського. Про пушкінське і блоківське в музиці Тищенка мова ще попереду, але вже зараз хочеться об'єднати всі великі імена російської літератури, і зовсім не для того, зрозуміло, щоб возвеличити автора музики, про яку тут йдеться, а для того, щоб підкреслити його залежність від них, не настільки навіть у чисто художньому, скільки в філософсько-естетичному плані.

Маю на увазі глибоко вкорінене в російській культурі прагнення мистецтва переступити власні кордони і стати етичною проповіддю. З чотирьох названих імен найбільш відвертим чином це прагнення проявилось у Толстого і найбільш таємним – у Пушкіна. Але саме в аналізі пушкінської творчості важливий висновок зробила А. Ахматова: у вимозі «вищої і єдиної правди» Пушкін виступає як мораліст, досягаючи своїх цілей не прямим моралізуванням в лоб, з яким ... Пушкін вів непримиренну війну, а засобами мистецтва »(3, с. 550).

Моралізування «не в лоб, а засобами мистецтва» – те саме музиці Тищенка. Серед безлічі метаморфоз, що відбуваються в процесі розгортання його творів, є і така: розпочавшись як сповідь, твір у результаті перетворюється на проповідь. Тривалість (часом надмірна) тищенківських фіналів – багато в чому, на мій погляд, від того, що музика тут зайнята наполегливим повторенням знайденої нею істини, повторенням, що в принципі прагнуть до нескінченності. Музика Тищенка в переважній більшості випадків дає відповіді на питання, що піднімаються, – впевнені і прямі, не ті, що треба вичитувати між рядків. Її підсумкові звучання різні в

образно-смісловому плані, але це завжди образи якогось стійкого світу, що відкидає релятивізм естетичного та етичного, світу, має правила і святині. І музика прагне вселити слухачеві фінальну істину з тією же ґрунтовною завзятістю, з якою йшов її пошук.

Як можна було переконатися, втілення цього пошуку часто претендує на статус трагедії. У незавершених нотатках І. Соллертінського про Шостаковича є визначний вислів: «Право на трагедію» (35, с.218). Здається, що в кращих своїх зразках музика Тищенка користується цим правом абсолютно законно. І не тільки тому, що проблеми, які нею поставлені, мають трагічні аспекти в самій реальності, а й тому, що в їхньому розвитку і вирішенні музиці вдається досягти справді трагедійної сили і змусити слухача випробувати і потрясіння, і очищення, яке звільняє відчуття. Як відомо, трагедії так само протипоказані і плаксивість, і бадьорість. Оптимізм тищенківських музичних трагедій не показний, не зовнішній. Він розкривається не в фанфарних фінальних урочистостях, а затверджується – кожен раз заново і по-новому – у можливості подолати катастрофу, приборкати стихію, перетворити руйнівну силу в творчу, пробудити пам'ять і сумління, досягти шуканої гармонії. Це вселяє віру в людські сили.

Проблеми, які ставляться в музиці Тищенка, і важливі шляхи їх рішення придумані не композитором, і втілюється в мистецтві ХХ століття не тільки ним. Але постановка проблеми та конкретні способи вирішення конфлікту в кожному творі Тищенка глибоко індивідуальні.

Далеко не кожен образ, що звучав у музиці Тищенка, – його власне відкриття. Поряд з такими відкриттями, (а їх чимало) ця музика широко варіюється і розвиває образи, введені в музичне мистецтво раніше. Але зчеплення образів, що розкривають композиторську думку, їх взаємодії належать музиці Тищенка, і тільки їй.

Варійовані повторення у різних творах драматургічного процесу мають багато запозичених ланок. Очевидна залежність окремих його етапів від фольклору, від бахівської поліфонії, від трагедійного симфонізму Бетховена,

Чайковського, Малера, Шостаковича, від низки інших джерел. Але сам цей процес, від початку до кінця, в тому вигляді, в якому він постає в музиці Тищенко, є духовна власність композитора.

Вище я вже назвала цей процес інструментом, за допомогою якого музикант Тищенко пізнає і втілює різні пласти буття. Тепер додам, що це її особистий інструмент. І один із доказів цього полягає в тому, що музикант Тищенко користується таким інструментом, будучи не тільки непрограмною, непов'язаною зі сценічною дією, образотворчими або літературними рядами, а й вступаючи у зв'язок з іншими видами мистецтв. Подібні зчеплення образів постають перед слухачами симфоній Тищенко і його балетів, інструментальних концертів і вокальних циклів, сонет або квартетів і сюїт з музики до спектаклів і кінофільмів.

Набуття зрілості, дорослішання, змужніння – такими найзагальнішими словами можна визначити центральну лінію в еволюції музики Тищенко. І те, що твори кордону 50-60-х років були, мабуть, більш багатомірніші, більш щедрі на вигадку, більш різноспрямовані за своїми образним завданням, ніж ті, що з'явилися пізніше, не повинно, на мій погляд, викликати ні подиву, ні жалю. Все закономірно: за словами Л. Я. Гінзбург, «юність – час романтичних взаємин із власним, ще не знайденим двійником; у дорослих починається розвиток єдиної людини» (16, с.395) Щось подібне «розвитку єдиної людини» в музиці Тищенко почалося, на мій погляд, на шляху від Першого віолончельного концерту до Третьої симфонії і триває до сьогоднішнього дня, то знаходячи нові відтінки, то по-новому висвітлюючи старі. Не дивно, що зрілі твори композитора виявляють більше схожості між собою, ніж юнацькі. Не дивно і те, що «лише безоглядній юності властива щедрість», яку зазначив у тематизмі Першої симфонії М. Бялік (11, с.16), і яка в подальшому поступилася місцем прагненню до економії тематичного матеріалу, до максимального вичерпання в творі його ресурсів; що велика образно-сміслова відповідальність лягла на кожен момент звучання; що все

більше й чіткіше висвітілася взаємозалежність різних тематичних комплексів; що складніше стали зв'язки інтонаційних конфліктів і психологічно більш вірогідним їх розв'язки; що особистісно-сповідальна інтонація все частіше переростала в оповідно-осмисену тощо.

М.Сабініна справедливо помітила, що в творчості багатьох композиторів є «твори, які, як потужні радіомаяки, розсилають далеко навколо себе інтонаційні хвилі», і є «твори-конденсатори», де інтонаційні і драматургічні нововідкриття наче фільтруються і відстоюються, набуваючи кристалічної чистоти, ясності і суворой впорядкованості» (42, с.280). Такі типи творів є і у Тищенка.

Ранні твори в основному були «радіомаяками», такими, що не втратили силу випромінювання і до цього дня. Надалі подібну роль часто грали невеликі твори (переважно вокальні, а також фрагменти з музики до фільмів і спектаклів). Наприклад, інтонаційні імпульси, що йдуть від «Трьох пісень на вірші М. Цветаєвої», можна почути в Концерті для флейти і фортепіано, в П'ятій, Шостій і Сьомій фортепіанних сонатах. «П'ять пісень на вірші О. Дріза», здається, багато в чому визначили «присмак дитинства», відчутний в деяких тищенківських фіналах кінця 70-х – початку 80-х років.

Роль «конденсаторів», як правило, грають великі твори, такі, як Четверта і П'ята симфонія, «Ярославна» або тріада за казками Чуковського. Однак більшість творів Тищенка поєднують ознаки обох типів, і, продовжуючи метафору М.Сабініної, їх можна назвати «ретрансляторами».

Найпотужнішим таким «ретранслятором» стала Третя симфонія, що сконцентрувала чи не все краще, що було в ранніх творах, і поклала початок розробці своїх нововідкриттів у творах наступних. Мабуть, більш етапного твору творчий шлях Тищенка поки ще не знав.

На рубежі 60-70-х років у творчості композитора чітко проступила тяга до монументальності, до епічності, що знайшла вираження перш за все в Четвертій симфонії «Ярославни». Однак уже в Концерті для флейти і фортепіано, в П'ятій фортепіанній сонаті виявилось прагнення повернутися

до витончено-камерних засобів виразності, з'єднавши з ними масштабність композиції. Умовно кажучи, якщо до середини 70-х років наростала тенденція розширення, то пізніше стала відчуватися тенденція стиснення. Так, наприклад, якщо П'яту симфонію вкрай умовно можна уявити як «розширену» Третю, то Другу віолончельні сонату – як «стислий» Другий віолончельний концерт.

«Розвиток єдиної людини» теж не йде по прямій. Чи не утворилося і в еволюції тищенківської музики щось на зразок витків спіралі? Чи не була свого часу Третя симфонія – в чомусь – «підйомом» Першого віолончельного концерту на новий щабель? Чи не був концерт для флейти та фортепіано – в чомусь – «подорослішалою репризою» Фортепіанного концерту?

У майбутньому, з більшої часової відстані, це буде видніше. Поки що безсумнівна внутрішня єдність музики композитора, різні твори якого демонструють ряд загальних вельми цінних властивостей.

Як в ранніх, так і в новітніх творах Тищенка відчутна пристрасність композиторської думки, явно вільної від якихось стимулів, крім художньо-змістовних. Дивовижна органічність розвитку звукової тканини, образно-сміслова ємність інтонацій, оголена щирість і емоційно розжарені висловлювання – ось, мабуть, найпідкорюючі риси цієї музики, яка, здається, ще не охолола від спеки творчого процесу.

Ф. Тютчев писав, звертаючись до однієї російської співачки:

За всемогутнім закликом
Світло відділяється від темряви
І ми не звуки – душу живу,
У них вашу душу чуємо ми.

У музиці Тищенка чуємо не звуки, а душу живу. І в вершинних своїх досягненнях ця музика пронизує тим відчуттям справжності, яке відчуваєш при зустрічах з явищами стихії – ось воно, не придумане, не зображене, а само собою явлене!

Що ж, такий талант, який має Тищенко, теж свого роду явище стихії. І думається, зі стихійної природи композиторського дару впливають і ті властивості тищенківських творів, які важко визнати достоїнствами. Їх охоче прощаєш за хвилини, коли відчуваєш вище описане відчуття, але тут ніяк не можна промовчати про них.

Якщо всередині творів Тищенка стихія завжди приборкується і вводиться в певні берега, то, здається, це не завжди відбувається в самому творчому процесі. Часом виникає враження, що контроль композиторського інтелекту над спонтанним звукостворенням трохи суворий. У всякому разі, в ряді творів відчувається протиріччя між концепційним задумом і надмірною вільністю в поведінці окремих елементів звучання. Композиторська думка ніби захоплюється даними моментом, даним прийомом, і забуває про свій магістральний шлях. У підсумку вона завжди до нього повертається, але загальний рух вже зробив «гак», і, коли таких «гаків» багато, твір виглядає розтягнутим.

Уміння вести і продовжувати розвиток – одна з найсильніших сторін композиторської техніки Тищенка. Але авторська захопленість розвитком не завжди на користь твору. У відгуку на Третю фортепіанну сонату Тищенка М. Тараканов писав: «Прагнення автора доводити кожен інтонаційну комбінацію до повної вичерпаності здається надмірним» (51, с.32). Коли таке прагнення взагалі притаманне творчим методам Тищенка досягає критичних меж, то виникає відчуття «розжовування», «вдовбування» вже сказаного і досить зрозумілого. Наприклад, мені здається, що в фіналі П'ятої симфонії наполегливий розвиток теми Родно (з доведенням її до розпаду і з подальшим відновленням) має дещо інерційний характер. Підсумкові «теми істини» повинні мати (і в більшості випадків мають у Тищенка) самоочевидність істини. Після попереднього розвитку доводити їх немає потреби. Чи немає в тищенківських спіралях зайвих витків?

Однак в тому ж відгуку М. Тараканов зауважив: «Щоправда, іноді подібна повільність розгортання (між іншим, що йде від творчості Шостаковича)

вносить у музику свою принадність. Спробуйте застосувати тут «хірургічне втручання», зробити радикальні купюри – і вона втратить якесь зачарування». І це теж справедливо: ні нестримності, ані ґрунтовної «уїдливості» у музики Тищенка не відняти. І все ж низку епізодів у ній хотілося б чути більш стислими, конденсованими, очищеними від «накипу надмірності», помітної іноді і в темброво-динамічному вигляді творів композитора. Музика Тищенка нерідко піддає аудиторію певним «слуховим перевантаженням», і, на мій погляд, не завжди виправдано. І якщо, наприклад, у «Затемненні» з «Ярославни» давляча громада туттійного кластера справляє чарівне враження, то, скажімо, додавання до гігантського оркестру, зайнятого в другій частині Четвертої симфонії, ще й інфрагенератора (він виробляє звуки наднизької частоти, що не уловлюються слухом, але впливають безпосередньо на нервово-психічний апарат слухача) представляється надмірністю.

Я не можу погодитися з думкою Б. Каца. Словом, проблема заходу – в різних аспектах – здається мені найгострішою проблемою творчого методу Тищенка. Композитор одного разу сказав, що мислить написання музики не як винахід, а як відкриття чогось уже існуючого, що належить почути і виявити в звуці.

До подібної метафори не раз вдавалися художники, описуючи творчий процес як вислуховування в диктуючий голос творчої свідомості, що іменується в поетичній традиції Музою. «Моя воля є слух, не втомитися слухати, поки не почуєш, і не заносити нічого, чого не почув», – писала М. Цветаєва і, вказавши на два слабкі рядки в пушкінській пісні Вальсингама (з «Бенкету під час чуми»), помітила: «Так трапляється, коли рука випереджає слух».

Музика Тищенка, на мій погляд, не є вільною від сторінок, де «рука випереджає слух» і нестримність звуковиливу, одержимість творчістю бере верх над творчою волею, яка за визначенням Цветаєвої, «є терпіння». Тут звукостворююча стихія прориває фільтри композиторського самоконтролю і

веде до гіпертрофії масштабів твору, до зайвого педалювання окремих прийомів, до відомої випадковості або недостатньої освоєності «чужих слів», що включаються у власне висловлювання.

Зрозуміло, що Тищенко, композитору глибоко російському і за художнім темпераментом, і за проблематикою творчості, і за інтонаційною мовою, чужі «помірність і акуратність», як чужі ці молчалинські «таланти» всієї російської культури. Але російському мистецтву добре знайомі самодисципліна художника, строгість відбору та шліфування всього, що продиктовано творчою уявою. Дорогі для Тищенка імена Пушкіна, Блока, Ахматової – тому підтвердження.

На шляху художника враження можуть бути не менш цікаві й повчальні, ніж перемоги, але судити про нього треба в першу чергу за останніми.

Музика Тищенка здобула чимало перемог, і тому є чимало свідчень. Йдеться не тільки про нагороди, премії та почесні звання, якими відзначена композиторська і музично-громадська діяльність Тищенка. Мова в першу чергу про той неослабний слухацький інтерес, який супроводжує музику Тищенка на всьому її шляху. Зараз, коли відвідувачі філармоній не надто звертають увагу на твори своїх сучасників, непорожні зали на прем'єрах і авторських концертах композитора – свідоцтво вагоме. Шлях тищенківської музики відзначений зустрічами з видатними виконавцями і увагою критики. Примітна тяга до музики Тищенка з боку музичної молоді: один із проявів її – своєрідний фестиваль, влаштований студентами Петрозаводської філії Ленінградської консерваторії (32). Про творчість Тищенка пишуть дипломи і дисертації. У критичних відгуках на музику композиторів післявоєнних років народження з'являються слова про вплив Тищенка. Було б передчасно робити з цього далекосяжні висновки, але сам факт знаменний.

Головна перемога музики Тищенка бачиться в тому, що в кризовій для музичного мистецтва смуги другої половини XX століття та музика змогла затвердити себе як явище цілісне, глибоко змістовне, справді сучасне і разом

з тим міцними нитками пов'язане з традиціями. У цьому музикант Тищенко разом із влучними досягненнями інших радянських і зарубіжних композиторів, яких об'єднує віра в те, що музика є не гра звуками, а, говорячи словами Б. Асаф'єва, «мистецтво звукосмислу», що вона не повинна перетворитися ні на втіху еліти, ні на наркотик для одурманення натовпу, а повинна залишитися засобом, за допомогою якого художник може звернутися до світу з потаємним і важливим словом.

Кожен художник говорить світові своє слово. Слово, яке звучить у музиці Тищенка, сповнене тривоги і надії, печалі й світла, болю і ніжності, трагізму і мужності. Це слово про глибини людської душі і про шляхи світової культури, це слово про себе, про своє мистецтво і про мистецтво свого народу, про історичні долі Батьківщини, це слово про цінності життя і про те, що їй загрожує. Це дуже серйозне слово.

В антиутопії Р. Бредбері «451 за Фаренгейтом», де нелюдська «машинна цивілізація» гине у військовій катастрофі – результаті власного божевілля, один з героїв, які прагнуть до відродження життя, говорить про необхідність в першу чергу налагодити виробництво дзеркал, щоб люди могли бачити і оцінювати себе з боку.

Музика Тищенка – одне з тих дзеркал, в які прогресивне мистецтво ХХ століття пропонує світу поглянути до катастрофи, щоб запобігти їй. Не завжди в це дзеркало приємно дивитися, бо нічого не лестить і в ньому можна побачити багато відразливого. Але в ньому бачиш і те, що вселяє надію і допомагають подолати загрозу загибелі, зжити атакістичні позиви до насильства і руйнування, відокремити світло від темряви. У ньому бачиш людяність.

Треба знову нагадати про тісний зв'язок Тищенка зі своїм поколінням, довго зберігав молодість, а зараз, в пору сили і зрілості, багато в чому визначає сьогоднішній вигляд своєї країни. Та, повна відповідальності, напружена увага, з якою ставляться до свого часу художники цього покоління, чудово виражена у віршах.

РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Б.ТИЩЕНКО

2.1. Значення вокального циклу в творчості Б.Тищенко

Починаючи з 1960-х років, у творчості вітчизняних композиторів автономний романс-пісня поступається місцем камерно-вокальному циклу, про що ще в кінці 80-х писала А. Крилова: «Можна сказати, що тенденція створення камерної циклічної композиції в цей період постійно витісняє з композиторської практики форму самостійної пісні-романсу. Переважна кількість камерних вокальних творів з'являється у вигляді циклічно об'єднаних п'єс» [1, с. 1]. Нині процес цей активно триває; причому сучасний вокальний цикл (останніх півтора – двох десятиліть) переживає бурхливу еволюцію, знаходячи стійкі нові риси.

Серед них, перш за все, – небувала взаємодія і синтезація жанрів, яка породжує свого роду жанрові гібриди [2]. Щось подібне можна було спостерігати, зокрема, в кінці XIX століття, коли камерний вокальний цикл у творчості Г. Малера став симфонізованим, перейшовши в нову жанрову якість – вокально-симфонічний цикл. Сучасний вокальний цикл у багатьох зразках залишається камерним, зверненим у першу чергу до передачі найтонших ліричних півтонів, смислових натяків тощо, тобто всього того, що спочатку становило суть вокальної лірики, на відміну від кантати і ораторії. Але при цьому він небувало розростається в масштабах, для нього все більш характерна багаточастковість, що змушує згадати цикли Г. Вольфа. Хоча 30-40 років тому він включав, як правило, кілька частин, і навіть восьмичасткові цикли, наприклад, «Лірика А. С. Пушкіна» Б. Чайковського, була, скоріше, винятком. Більше того, у вокальних циклах в більшості випадків не відбувається укрупнення інструментальної складової: композитори включають один – два (рідше три) інструменти, але зазвичай залишають тільки фортепіано [3]. Незважаючи на камерність, майже кожен художньо значний цикл являє собою неповторний жанровий підвид. Однак з усіх

жанрових взаємодій найбільше значення має театральність, причому театральність у широкому сенсі слова (а не тільки як зв'язок з оперою). В результаті народжується цілий семантичний комплекс, який звертає сприймає свідомість саме до різновиду театального початку. У нього входить збільшення числа вокальних партій, включення пантоміми, жесту, руху, ударно-шумових елементів – шепоту, кроків, ударів тощо. Театральний елемент яскраво виражається і чисто музичними засобами, часом окремими штрихами на ударних інструментах, виконуваними вокалістами та піаністом.

Багаточастковість його тісний зв'язок із підбором літературних першоджерел різних авторів. Цикли на вірші кількох поетів зустрічалися вже на початку ХХ століття, як, наприклад, на слова П. Верлена і Ш. Бодлера, А. Шеншина, у більш пізній час – на вірші англійських класичних поетів, соч. 62 Д. Шостаковича, ще пізніше – «Паперовий журавель» на вірші сучасних японських поетів В. Сапожникова або «Звенідень» на вірші російських поетів початку ХХ століття Ю. Фалика. Але це були, як правило, літературні компіляції однієї поетичної епохи або національної школи. Рідкісний виняток становили такі віршовані підбори, як у вокальній Симфонії № 14 Д. Шостаковича (Ф. Г. Лорка, Г. Аполлінер, В. Кюхельбекер, Р. М. Рільке), кантати «Знаки Зодіаку» П. Чайковського (О. Блок, Ф. Тютчев, М. Цветаєва, М. Заболоцький). Але у всіх випадках – це зразки високої поезії, об'єднані в цикли на основі глибокого внутрішнього зв'язку, «вираженого в композиційно-драматургічних особливостях: поетичної та музичної основ» [4, с. 12]. Сьогодні циклізація на основі літературних джерел різних авторів, а часом, і відхід від літературного початку, аж до включення низової лексики, стає знаком часу. І це теж має семіотичну природу. Причому в текстовій компіляції можуть бути свого роду пріоритети, які на рівні даного циклу набувають знаково-сміслових рис, стаючи літературними або текстовими лейтмотивами. Об'єднує протяжні, строкаті за словесним походженням побудови в монолітні цикли підвищена роль семантики. У сучасному

камерно-вокальному циклі вона має кілька рівнів і служить потужним засобом циклізації і цілісності, стаючи знаковою рисою жанру.

Процес семіотичної насиченості вичерпно демонструється на прикладі двох вокальних циклів останніх років: «Апельсинка» для сопрано, баса і фортепіано на слова різних авторів, соч. 137 (2004) Б. Тищенка і «Тетра. Пісні, які мені заспівала уві сні Земля» А. Ізосімова (2007) [5]. Звернення до творчості цих композиторів обумовлено не тільки яскравим виразом в їх камерно-вокальних творах даної проблематики, а й діалектичним поєднанням в авторських стилях як споріднених рис (інтровертний тип мислення, тяжіння до рефлексивної образності, глобальних концепцій тощо), Так і контрастних, що багато в чому визначає індивідуальне заломлення зазначених вище особливостей.

Першорядну роль у семантичному насиченні сучасного вокального циклу грає літературне першоджерело. Хоча нині в музикознавстві широко дискутується різноманітна проблематика музичної семантики, як і раніше в тіні залишається семантична роль літературної основи у вокальній музиці [6]. Тим часом, це досить важливий семантичний аспект, особливо в камерно-вокальному жанрі, який часто націлений на деталізацію мови (як вербального, так і довербального рівня), на розкриття її багатовимірних смислів.

У відомому визначенні А. Кудряшова музична семантика характеризується як «сукупність всіх тих елементів музичного висловлювання, які можуть мати раціональне і вербально виражене значення» [7, с. 372], і роль літературної (ширше словесно-текстової) основи в цьому процесі тільки вгадується. Однак чи може бути «музичний вислів» в переважній більшості вокальних жанрів поза літературною або словесно-текстовою основою? Тим більше: «семантичне в музиці те, що здатне виконувати функцію знака» [8, с. 14]. Не випадково в музикознавстві поширення набув термін «літературне першоджерело».

Б. Тищенко з перших творчих кроків широко звертався до включення в вокальний цикл віршів різних авторів. Як приклад можна навести «Сумні пісні», соч. 22 (П. Б. Шеллі, І. Бродський, Дж. Андая, Ш. Петефі, слова народні, М. Лермонтов, О. Якамоті – 1962), «Креслення» (примітка, В. Маяковський, Г. Фіртіч, Козьма Прутков, Я. Хамармер, Е. Баратинський, О. Твардовський – 1995), «Час нашої смерті неминучий», соч. 129 (Г. Гейне, Д. Хармс, І. Губерман – 2001), «Проста істина», соч. 130 (С. Маршак, М. Цветаєва, Г. Шпаликов – 2001).

У зверненні до літературного слова Б. Тищенко завжди був дуже вимогливий як в плані втілення сенсу поетичного першоджерела, так і його вербальної структури. Однак у циклах 2001 року отримує подальший розвиток лінія парадоксального з'єднання «несумісності», яка заявила про себе в циклі «Креслення». Цикли «Проста істина» і, тим більше, «Час нашої смерті неминучий» відрізняються різножанровим і різностильовим з'єднанням літературних текстів. При цьому композитор досягає гармонійної єдності, домагаючись втілення декількох смислів. І тут важко визначити подібну домінанту циклу. Що це: трагедія чи фарс, баламучення або сповідь філософа? Як, наприклад, в циклі «Час нашої смерті неминучий» поруч із високою еротикою «Пісні пісень» Гейне є сусідами хуліганське визнання «Ти шиєш» Хармса, яке змінюють їдкі, з ненормативною лексикою строфи Губермана, що дали циклу назву.

Ці парадокси художньо вибору ще яскравіше висвічуються в більш пізньому, десятичастковому вокальному циклі – «Апельсинка» для сопрано, баса і фортепіано на слова різних авторів, соч. 137 (2004). Якщо в попередніх циклах композитор у переважній більшості випадків звертався до віршів талановитих поетів (виняток – цикл «Креслення», де є, наприклад, юнацький вірш у прозі однокурсника Б. Тищенка – композитора Г. Фіртіч), то багато текстів «Апельсинки» ніяк не можна віднести до художніх. Тут і компіляція кількох рядків зі збірки «Відлуння» І. Раскіна («Реклама на кладовищі»), і наївні вірші самодіяльного поета Ф. Голубничого, його листи, надіслані

Тищенку багато років тому, із проханням написати пісні на його вірші з «вражаючими» рядками: «Дорогий товаришу Тищенко! Ваше прізвище підказує мені, що Ви мій земляк, українець. Мені сімдесят років» («Лист перший», т. 1-7)», або – «Моя мрія – бачити нашу пісню надрукованою, отримати гонорар: Я живу (існую) на маленьку пенсію» («Лист другий», т. 11-20, збережена авторська пунктуація) [9]. Включені вірші в прозі І. Тургенєва і рекламні «псевдо тексти», пародія на пісенний жанр І. Іртенєва.

Сьогодні у вокальних жанрах допустимі вільні літературні поєднання. Прозу для музики, як відомо, відкрили А. Даргомижський і М. Мусоргський, його полемічне: «Хочу правди», передбачило художні завдання ХХ століття. Саме лінія Мусоргського була продовжена в вокальній творчості Тищенка. Російський авангард 1910-30-х років, «Газетні оголошення» А. Мосолова, а пізніше – філософські тексти класиків марксизму-ленінізму в кантаті «До 20-річчя Жовтня» С. Прокоф'єва ніби довели відсутність «табування» в музичному втіленні текстів. Однак цикл Тищенка відкриває нові можливості у використанні слова. Літературна основа, часом, підміняється текстами різного жанрового рівня, перетворюючись таким чином у словесно-текстову основу. Цей принцип можна позначити як парадоксальну текстову компіляцію. Якою може бути причина її появи: реалізм у втіленні «говірки людської», сміх великого Майстра (часом, епатуюча грань «дозволеності») або музична пародія? Але у всіх випадках текстова компіляція Тищенка породжує поліфонію смислів, яка передбачає розгорнутий семантичний комплекс.

Отже, можливі, щонайменше, два висновки. По-перше, вибір текстового матеріалу, особливо його парадоксальна компіляція, розстановка в циклічному контексті вже самі собою несуть семантичну функцію, направляючи сприймаючу свідомість до певних сенсів. По-друге, текстовий матеріал стає в свою чергу імпульсом для формування музичної семантики різного рівня. У цьому циклі визначальною є жанрова і фактурна семантика.

Так, парадоксальна текстова компіляція стає основою високоморальних висловлювань художника. А «строкатість» текстових витоків обертається струнким, справді художнім цілим. Текстологічний матеріал диктує і жанр вокального циклу в цілому, який теж семантичний. Тищенко позначає «Апельсинку» тільки як вокальний цикл із зазначенням виконавського складу, не конкретизуючи жанрову специфіку. Дійсно, цей вокальний цикл виходить за жанрові рамки не тільки пісні, романсу, а й вірша з музикою.

2.2. Вокальний цикл «Три пісні на вірші М. Цветаєвої». Загальна характеристика.

Цей мініатюрний вокальний цикл із повним правом можна віднести до шедеврів світової музики. Він стоїть в одному ряді з піснями Ф. Шуберта, романсами М. І. Глінки і П. І. Чайковського, маленькими циклами Г. Вольфа. При цьому, абсолютно самобутній, він характерний виключною незвичністю поставленого в ньому творчого завдання і способом його вирішення. Спадщина композитора – виключно значна у великій формі – з цим циклом виявляється рівнозначним і в мініатюрі. Композитор знаходить пронизливо точну інтонацію для прочитання віршів. З одного боку, це інтонація, близька до бардівської («авторської») пісні. Якщо не брати у розрахунок примхливу мінливість асиметричної ритміки і пряну вишуканість гармонії, у другій мініатюрі циклу чутні невловимі переклички з піснями Б. Окуджави (характерна двохланкова секвенційність, характерний і для поезії Цветаєвої, й для пісень Окуджави обвидих у кінці строфи, типова мікротональність інтонування гранично ясної, елементарної в своїй основі послівки). А якщо додати до цього авторську ремарку, яка передбачає виконання цього твору як в супроводі фортепіано, так і під гітару, відсилання до бардівського жанру стає більш ніж очевидним. З іншого боку, форми, що виникають у ключових зонах, та вокальні розспіви, які відповідають цветаєвським ключовим словам,

раптово переключають емоційний лад і образність в лірико-драматичну сферу «високого романсу», пов'язуючи твір із пластом музики, який підноситься до Циклу пісень П. І. Чайковського на вірші А. Ратгауза (соч.73, 1993). Ще однією властивістю, що ріднить шедевр Тищенка з шедевром Чайковського, є надзвичайний трагічний пафос обох творів.

Перша з трьох мініатюр інтонаційно і ритмічно перегукується з фіналом тищенківської Симфонії №5. І в тому, і в іншому творі внутрішня дводольна танцювальність тонко долається, виявляючи в собі якесь «подвійне дно». Ця мініатюра жанрово сходить до фрейлаксу з давньої традиції клезмерського музикування східно-європейських євреїв, що увібрала в себе також інтонаційно-ритмічне різноманіття бессарабської, гуцульської та болгарської музики, також, як, наприклад, знаменита «лейт-тема» Шостаковича, включена ним у Фортепіанне Тріо (№2), з особливою виразністю прозвучала і розкрила свій вибуховий драматичний потенціал у закадровій музиці фільму А. Ефроса «У четвер і більше ніколи», і Восьмий струнний квартет. Чи не найчастіший в творчості Шостаковича випадок прямого перенесення авторського музичного матеріалу з одного твору в інший свідчить про образно-сміслову значущість цього матеріалу для автора, його символічну природу. Нескінченний шанувальник і чудовий знавець музики свого вчителя, Борис Тищенко неспроста виводить саме аналогічний за своєю природою матеріал в якості основи фіналу своєї симфонії, присвяченої пам'яті Д. Д. Шостаковича (№5). І поява такого ж в пісні на вірші Марини Цветаєвої носить прихований символічний характер.

У вірші «Вікно», покладеному в основу цієї мініатюри, повно поетичних неомовок, що ще більш яскраво виявляють свою загадковість в заключних рядках:

Помолися, друже,
за безсонний будинок,
за вікно з вогнем.

Поезія Цветаєвої завжди гранично конкретна. У ній немає пастернаківських абстракцій, хлєбніківських фантазій або розкутих алегорій

в душі Мандельштама. І в даному випадку, її поетичне звернення «друзе» адресоване не взагалі, а до конкретної людини. До кого? І образ, збудований рядками:

Немає і немає розуму
моєму спокою.

І в моєму будинку
завелося таке.

гранично точний. За цими словами життя самої Цвєтаєвої, фатально спрямоване через низку фатальних подій до трагічного кінця.

Тищенко не просто ліпить точними скупими штрихами музичну ілюстрацію до вірша – він створює образ великого російського поета, осмислює особистість і долю Марини Іванівни. І робить це не в перший раз. За шість років до цього написана Друга симфонія «Марина» (соч.28, 1964), в якій вперше у світовій музичній літературі в такому масштабі робиться спроба відбити суперечливий і багатогранний образ унікальної творчої особистості Цвєтаєвої крізь її тексти, особливим чином відібрані й майстерно проінтоновані. Лише через чотири роки після розглянутого циклу пісень з'явиться один з останніх шедеврів Д. Д. Шостаковича «Шість віршів М. Цвєтаєвої», слухаючи який мимоволі думаєш про продовження заочної творчої полеміки вчителя і учня. У шостаковському прочитанні контекстуальність, діалогічність цвєтаєвської творчості виявлена особливо рельєфно, хоча б уже тим, які тексти композитор відібрав для циклу. Тут і звернення до Ахматової, тут і звернення до Пушкіна у вірші «Поет і цар». Крім того, Шостакович не ретушує, не приховує соціального підтексту цвєтаєвських віршів, посилюючи його встановленням внутрішніх образних арок з іншими своїми творами: «Бий, барабан» перегукується з номером «Мій маленький солдат» із Симфонії №14, «Моїм віршам» відсилає декількома інтонаціями речитативних вкраплень до теми-серії і заключним відігруванням фортепіанної партії до сторінок «Леді Макбет Мценського повіту». А в одному з номерів («Поет і цар») недвозначно оголює зв'язок із «Борисом Годуновим» Мусоргського.

Тищенко у всіх трьох номерах свого маленького вокального циклу, перш за все, лірик, цурається соціальних і занадто явних філософських узагальнень. Це – інший рівень узагальнення, серцевий, не стільки мелодекламаційний, або речитативно-розповідний, як у Шостаковича, скільки пісенний, або «наспівно-жалісливий». Вибір жанру для першої пісні циклу, у зв'язку з цим, у Тищенка не тільки не випадковий, а символічно точний. У цьому жанрі композитор відображає трагічну історію відносин Цветаєвої з національно орієнтованими колами євреїв протягом багатьох років її життя. Але справа не тільки в цій приватно-біографічній деталі. Історія євреїв в ХХ столітті – одна з найдраматичніших сторінок світової історії, і звернення художників до традиційних єврейських жанрів дуже приватно навіяно роздумами про цю сторінку, зануренням в її трагічний пафос, незалежно від конкретно зачепленої теми твору. Сам собою інтонаційний лад традиційної клезмерської музики, незалежно від вторинного смислового навантаження ланцюга пов'язаних з нею історичних асоціацій, містить в собі величезний вибуховий потенціал: схильність до багаторазового прискорення руху через початковий нарочито стриманий дводольний танцювальний до фактизації галопування; загострений мінорний лад з хроматичною альтерацією IV ступені, інтонованої як одна з опор ладу; використання активних акцентів на слабкі частки, що приводить до ефекту фактурної синкопи.

Тищенко підсилює це відчуття синкопованості періодичним введенням у дводольний рух зміщуючої його додаткової частки, що надає музиці особливого аромату іррегулярності (прим.9). Другий номер циклу, його драматична кульмінація, з абсолютною переконливістю розкриває нещадну точність цветаєвського реалізму. Обраний композитором графічно скупий, на рівні мінімалізму, звуковий матеріал, ємко розкриває суть ключових слів «обсипалося листя», «мертвий», «теж мертва», «я знаю марноту», «нескінченність», «у порожнечу». Майстерно переінтонована мала терція

(один з улюблених інтервалів Тищенка, що проходить із твору в твір всі грані свого образного осмислення і в музичному, і в гармонійному викладі) тут розкриває не стільки свою «мінороутворюючу» природу, а й здатність до необоротного руйнування ладового поля, яке зміщується відносно себе на будь-який дисонуючий інтервал. Кластерні співзвуччя, що виникають в акомпанементі подібно раптовим сплескам рокітливої, але стримуваної люті, мають ту ж природу, що і лінійно розгорнута інтерваліка: вони виходять шляхом накладення зміщених щодо один одного мінорних комплексів, що спираються на ту ж малу терцію (інтервальну основу всього номера). Таким чином, Тищенко в цій мініатюрі виступає як абсолютно послідовний мінімаліст, у точності проходження обраного для даного твору методу значно перевершує таких корифеїв мінімалізму, як Ф. Гласс або Г. Фіртіч.

Цікаво, що в цьому – найрозгорнутішому – номері вокального циклу композитор найбільш близький за формою до жанру, позначеного ним в заголовку твору, тобто до пісні. Свого роду куплетність, або строфічність, виникає і як наслідок стислості вихідного мотиву, викладеного в швидкому русі, який впливає зі стислості цвєтаєвських рядків, що лежать в його основі, і як наслідок протиставлення двох інтонацій – малотерцової поспівки і підтриманої унісон фортепіано хроматизованої поступенно висхідної фрази, яку вважають свого роду «приспівом» куплетної форми. На відміну від вихідного мотиву, що постійно варіюється і змінюється, ця фраза з'являється в незмінному вигляді, свого роду *idee fix*. У цьому виявляються ознаки ще однієї форми, близької до пісенної, яка нерідко зустрічається в пісенному жанрі, – до форми рондо. При цьому, в силу суворої точності інтонаційного розвитку автору вдається повністю уникнути стереотипних жанрово-побутових асоціацій, залишаючись в пісенному полі. Можна сказати, що Борису Тищенку вдалося створити свій жанр.

Третя частина вокального циклу («Благословляю вас») – свого роду післямова, в якій повністю зникає «наповненість». Це тягне за собою

характерну «згорнутість» інтонації, що безсило повторює оспівуючі фігури в малій терції під дивовижну образну силу акомпанементу, заворожено повторює немов послідовність, що зламалася, й так і не стала гармонійним оборотом, оскільки мінімальному руху басу в прихованому трьохголосі не відповідає навіть мінімальний рух верхньої пари голосів, завмерлих на одній і тій самій малій терції. Спроба подолання цього загальмованого стану в середині мініатюри через зміни функції з тонічної на домінантову не приносить результату. Спочатку тупцювавши на місці тоніки, а тепер втупившись у нерозв'язну домінанту, гармонія, підточена звучанням гостродіссонантного кластера, в результаті зривається в смугу мелодико-гармонійних сповзань у вихідну тоніку. Заключна фраза замикає фатальне коло в триразовому повторі останнього рядка цвєтаєвського вірша. А завмираюче в тиші піанісімо звучання «кадансу, що не відбувся» в акомпанементі знаходить символічне значення зверненої в нескінченність крапки в кінці тексту.

Із поезією Цвєтаєвої музика Тищенка зустрілася ще раз – вже не в монументальному симфонічному циклі, а в камерному вокальному – у «Трьох піснях» для голосу і гітари, де контрапункт музики до поетичного слова виявився безсумнівно скромнішим у своїх засобах, аж ніяк не програючи при цьому у виразності. Нервова напруженість поетичного тону не зникла тут, але голос поета зазвучав тепер гостро особистісно, не прикрито ніякими масками інтонації. Камерним став і простір його звучання: не на просторах історії, а в звичному, буденному світі розгорталася драма, відгомони якої чуються в трьох ранніх віршах Цвєтаєвої, об'єднаних композитором у цикл. І сам тембр гітари (або наслідування цього тембру в фортепіанній версії акомпанементу) вже досить значущий: він відразу відсилає слухача до «романсу під гітару», до простодушного і зворушливого в своїй відвертості світу домашнього музикування – для себе чи в інтимному колі людей, які розуміють один одного з півслова. Але з перших же звуків

вступу до пісні «Вікно» стає ясно, що простодушна гітара потрапила в руки людини, далекої від якоїсь простодушності. Трохи зажеврілі знайомі звороти гітарного романсу раптом невлучно зміщуються, набувають незвичної гостроти і глибини, зачіпають слух своєю несподіваною напруженістю. Примхлива гра ритмічних малюнків, весь час руйнує ледь встановлювану інерцію, змушує слух неспокійно метатися в пошуках бажаної ритмічної рівноваги.

Немає і немає розуму

Моєму – спокою, –

Ці рядки з першої пісні виявляються наскрізними для всього циклу, пронизаного або прихованою збудженістю. Зрідка серед цих метань виникають острівці заспокоєння, але й за ними постійно проступає таємна тривога. Так, ритмічно вільна псалмодія у «Вікні» обривається знову виниклою «хитаючою» фігурою гітарного акомпанементу, наче вказуючи на відсутність побаченого за чужим вікном затишку і спокою:

У першій і останній піснях тривога проступає поволі, в центральній же емоційне напруження проривається назовні. І знову саме асиметрична ритміка, в якій один мотив наче налітає на інший, не чекаючи його закінчення, створює ефект мови, яка задихається, яка з'єднує в собі пристрась, відчай, лють і безнадійність:

Обсипалося листя над вашою могилою,

І пахне взимку.

Послухайте, мертвий, послухайте, милий:

Ви все-таки мій.

Тому ритм цього трагічного монологу напористий, зрушення в мелодії гарячкове, тому одні кульмінаційні фрази звучать як відчайдушні вигуки («Я

смерті не вірю!» Або «Мій – так, безсумнівно»), а інші як болісно видавлені – крізь зціплені зуби – стогони («І якщо для цілого світу ви мертві, Я теж мертва»). Постійне повернення до початкової інтонації народжує відчуття руху по замкнутому колу, і це чудово передає фінальна метафора, яка осмислює весь монолог:

Лист у нескінченність. Лист у безмежність. Лист у порожнечу.

Вибухова середина циклу кидає контрастний відсвіт на оточуючі її пісні, де емоції затамувані, приховані, заховані за напруженим рухом уривчастих звуків мелодії, супроводжуваних настільки ж чуйно настороженим піщикатним акомпанементом, і в сукупності виникає образ, який можна було б проілюструвати рядками з раннього вірша Цветаєвої:

Скільки темної й грізної туги

У голові своїй білявій.

Дві істотні риси, які відрізняють ліричну героїню ранніх цветаєвських віршів, чітко проступили в музиці Тищенка: «Жорстокий заколот у серці», він ще придушений, ще не прорвався бурхливою пожежею, а тільки спалахує окремими язиками вогню, і гостра суб'єктивність світовідчуття обертається почуттям самотності. Про самотність у трьох віршах, обраних композитором, прямо не говориться, але вона відчувається і в погляді, кинутому в чуже вікно, і в марному «листі в порожнечу», і в гіркому благословенні перед розлукою. Самотність цветаєвської героїні – наслідок розладу зі світом буденних почуттів і уявлень, і цей розлад відображений в музиці Тищенка розбіжністю пунктирно наміченого фону побутового музикування і гостро накресленого рельєфу музики, яка звучить. Музика ніби вишиває візерунок по знайомій канві, але виявляється, що візерунок в канву не вкладається, він в кожному стежку відхиляється від трафарету. Так, «затишні» гітарні перебори незвично розбурхують своєю розбіжністю з очікуваною схемою, а

пісенний розспів, що ледь почався, обривається гостро викарбуваною реплікою.

Подібно до того, як в поезії Цвєтаєвої традиційні ліричні мотиви переломлюються – часом до невпізнання – крізь призму індивідуально-авторського бачення світу, в «Трьох піснях» сфера побутової пісенно-пісенної лірики постає відстороненою, різко індивідуалізованою. (прикладна програма).

Принцип композиторської роботи в циклі можна визначити як «поетику зсуву». Досить традиційні інтонаційні формули виявляються в циклі зміщеними відносно свого звичного вигляду. Мелодійне звучання постає «кладово-зсунутим» за рахунок зниження другою, четвертою та п'ятою ступінню в мінорі, а також часто піддаються напівтоновим зрушенням, що породжує і зрушення тональності. Особливо показовими є ритмічні зрушення. Наприклад, у другій пісні виникає чергування тактів на $3/4$ і $5/8$, що дає характерний для всього циклу «усічений такт». Це, з одного боку, своєрідно відображає ритміку цвєтаєвського вірша з усіченими парними рядками, а з іншого – змушує згадати метрику другої частини Шостої симфонії Чайковського. Така сама нерегулярність акцентів у першій і третій піснях «збиває» інерцію танцювальної, породжуваної акомпанементом.

Чуйно супроводжуючи хід поетичної думки, музична думка композитора аж ніяк не втратила тут своїх корінних властивостей, зокрема наполегливої аналітичності. Поглиблене дослідження-випробування початкової інтонації (особливо явне в другій пісні) постає тут у камерних масштабах, відповідно до умов вокально-інструментальної мініатюри, але не втрачаючи інтенсивності.

Об'єктом такого аналізу стає і поетичне слово, яке в своїх озвучених музикою повторях виявляється вимушеним розкривати нові й нові емоційно-сміслові відтінки. Показовим у цьому сенсі є момент третьої пісні, де

композитор тричі повторив заключні рядки: «Благословляю Вас на усі чотири сторони»

Перший раз ці слова звучать умиростворено-елегійно, другий – із відтінком урочистості, але обидва рази останнє слово вимовляється уривчасто і підхоплюється напружено-погойдуваним ритмом супроводу. Нарешті, в третій раз ці слова потрапляють на ту ж мелодію, що на початку пісні озвучувала рядки «Хочу в дзеркала, де муть / І сон туманний ...», і внаслідок цього фарбуються тонами тривожного очікування, вдивляння у неясне майбутнє. Тут можна побачити (крім типового фінального повернення до початку) перенесений на роботу з поетичним словом улюблений тищенківський метод поводження з інтонаційним матеріалом – витяг максимуму виразності шляхом метаморфоз, шляхом надання обраному матеріалу нових і нових видів.

Подібні перетворення відбуваються не тільки всередині музики Тищенка, а й з нею самою в цілому, коли вона переходить від жанру до жанру, від одного виразного завдання до іншого, особливо коли такий перехід викликаний зверненням до нового поетичного світу. Музика не втрачає при цьому своєї суті, в ній звучать її постійні струни, але звучать кожного разу по-іншому, іноді дуже несподівано. Вони, наприклад, здатні резонувати не тільки лірико-драматичному звучанню поетичного слова Блока, Ахматової чи Цвєтаєвої, але й ігровому слову дитячої поезії Чуковського.

2.3.«Три пісні на вірші М. Цветаєвої» Бориса Тищенка як форма художньої взаємодії поезії й музики

У музиці ХХ ст. творчість Бориса Івановича Тищенка – явище значуще. У своїх творах він продовжив традиції російської композиторської школи: «Якщо деякі композитори того ж покоління, що і Тищенко, легко і природно замикалися з пошуками західних колег, то для Тищенко тут пролягла невидима межа, яка зробила його творчість більш російською, ніж типово загальноєвропейською, західною» [1. С. 60].

Коло його творчих інтересів охоплює широкий жанровий діапазон: від симфонії, балету і музики до вистав камерно-вокальної та камерно-інструментальної мініатюри. У своїх творах композитор вдається до засобів вираження суміжних видів мистецтв. Він тонко відчуває пластику танцю, пантоміми (балети «Ярославна», «Дванадцять»), специфіку театрального дії (музичні спектаклі для дітей за казками К. Чуковського), виразність кінематографу (музика до кінофільмів). Але пріоритет у цих зв'язках він надає поетичному і прозовому слову.

Багато творів Б. І. Тищенка написані на тексти російських поетів і письменників. Серед них твори М. І. Цветаєвої, А. А. Ахматової, І.С. Тургенєва, О. О. Дріза, М. А. Булгакова. Звернення композитора до літературних джерел дає можливість зрозуміти не тільки його творчі пристрасті, а й відчути органічність слова і його музичного втілення. «Слово, яке звучить у музиці Тищенка, сповнене тривоги і надії, печалі й світла, болю і ніжності, трагізму й мужності» [2. С. 469].

До творчості російської поетеси М. І. Цветаєвої Б. І. Тищенко звернувся в період розквіту своєї творчості. Для вокального циклу «Три пісні на вірші Марини Цветаєвої» (1970) композитор вибрав твори, створені в різні роки.

Вірш «Вікно» з поетичного циклу «Безсоння» написано 23 грудня 1916 року і присвячено чоловікові, Сергію Ефрону, який пішов на фронт.

Вірш «Обсипалося листя» присвячено брату чоловіка М. Цвєтаєвої Петру Ефрону, вмираючому від туберкульозу. Його було написано 4 жовтня 1914 року, вірш увійшов до циклу «Брату».

Вірш «Дзеркало», написаний 3 травня 1915 року увійшов до циклу «Подруга», присвячений Софії Парнок, перекладачці й поетесі.

Об'єднані в один вокальний цикл, вірші виявилися напрочуд близькими і співзвучними один одному. І справа не тільки в їх автобіографічності. Композитор створив узагальнений образ російської жінки, в долі якої любов, надія змінюються розлукою, очікуванням, втратою близьких людей.

У віршах М. І. Цвєтаєвої протиставлені два стани – життя і смерть, які можуть утворити паралельні смислові лінії або створити складне їх переплетення.

Визначальною характеристикою позитивної першої лінії «життя» є втілення чуттєвості, прояв любові й духовної близькості.

Ключові слова для цієї лінії в першому і останньому вірші циклу – «вікно», «дзеркало», «свічка». Символіка цих слів широко використовувалася в російській поезії початку ХХ ст.

Слова «вікно» і «дзеркало» мають подібне значення: відображення не тільки свого «я», а й реальності, яку людині не завжди легко прийняти. Воно дозволяє побачити себе справжнього, відкрити таємні думки і бажання. Але є й інша думка про дзеркало, яке може все спотворити і заплутати уявлення людини про реальність.

Слово «вікно» може бути не тільки символом відображення, але і очікування, надії. У початкових строфах вірша «Вікно» з ним пов'язане невибагливе змалювання сімейного життя, сповненого затишку і любові:

Ось знову вікно,
Де знову не сплять,
Може – п'ють вино,
Може – так сидять.

Або просто – рук
 Не рознімуть двоє.
 У кожному будинку,
 Є вікно таке.

Значення цього слова посилюється іншим – «свічка», що має неоднозначне трактування. Воно може бути символом самотності, скороминущості життя, яке так легко погасити. Але воно може стати втіленням віри, як у вірші М. Цвєтаєвої: в останніх рядках символ свічки переходить в нову якість, його синонімом стає слово «вогонь» («Помолись, друже, за безсонний будинок, за вікно з вогнем») як втілення тепла і світла.

У вірші «Обсипалося листя» трагічному усвідомленню втрати близької людини протиставлено любов, яка здатна пережити смерть. У продовження значення символів очікування і надії вірша «Вікно» звучать нові слова, що мають ствердну інтонацію:

Я вас цілувала! Я вам чаклувала!
 Сміюся над загробною темрявою!
 Я смерті не вірю! Я чекаю вас із вокзалу –
 Додому!

Друга драматургічна лінія також простежується в усіх трьох віршах. Якщо в першому вірші, «Вікно», її присутність – всього лише передчуття розлуки з близькою людиною («Крик розлук і зустрічей – ти вікно в ночі»), то друге «Обсипалося листя», пронизане відчуттям втрати.

Усі символи прямо вказують на безвихідь: «траурні стрічки», «вінки», «лист у нескінченність», «лист у безмежність», «лист у порожнечу». Стан повного відчаю передано в доведеній до крайності невідповідності між реальним («Знову підійду з вузликом вранці рано до лікарняних дверей») і бажаним («Ви просто поїхали в жаркі країни»).

У третьому вірші, «Дзеркало», як і в першому, трагічна лінія відступає на другий план, нагадуючи про себе в невизначеності стану («муть» і «сон туманний»), у похмурих передчуттях («над ними – ворони», ворон як Вісник смерті).

Між віршами «Вікно» і «Дзеркало» утворюється смислова арка, яка примиряє полярність двох драматургічних ліній. Такими словами стали молитва у вірші «Вікно», слова вибачення і спокути у вірші «Дзеркало» («Благословляю вас на всі чотири сторони»). Звертає на себе увагу і символічне значення числа «три» в цих віршах, так як воно вважається досконалим і в релігії (образ Трійці), і в казках (вдала прикмета): «Вікно» – «може – сотні свічок, може – три свічки», «Дзеркало» – триразове звернення «Благословляю вас».

Назвою свого вокального циклу «Три пісні» Б. І. Тищенко визначив не тільки жанрову приналежність його частин, а й пов'язаний із ним вибір засобів художньої виразності. У музичній мові композитора природно переплітаються традиції авторської пісні, що отримала таку популярність у роки «відлиги», і російського романсу, для якого завжди була характерна психологічність. Ця особливість спостерігається і в віршах Марини Цвєтаєвої: звичне і побутове вона піднімає на рівень духовності.

Для віршів композитор вибирає варіантно-строфічний різновид пісенної форми, яка дозволяє максимально дбайливо зберегти їх будову, поділ на рядки і строфи. Її схожість і відмінність від куплетної і куплетно-варіаційної форми визначаються саме підвищеним ступенем психологічної деталізації. «Форма варіювання строфи поряд із куплетом – одна з найбільш специфічних, органічно властивих вокальній музиці. «Єдиноборство» поезії і музики дозволяється в цій формі найбільш гармонійно. Зберігаючи музичну узагальненість і цілісність, форма варіювання строфи проте здатна відобразити і розвиток сюжетної лінії тексту, і його психологічні нюанси» [3. С. 196].

Однак у кожній пісні композитор «розсовує» звичні рамки пісенної форми вторинними формотворними ознаками. У пісні «Вікно» всі частини (крім коди) побудовані на одному матеріалі й на перший погляд подібні між собою. Однак інтервальне зрушення на іншу висоту при повторі на початку другої строфи відрізняє її від крайніх і впливає на формування ознак простої

тричастинної форми. Саме ця форма стане визначальною в останній пісні «Дзеркало», відсунувши на другий план варіантно-строфічну. У пісні «Обсипалося листя» чергування повторюється точно в непарних строфах (1, 3, 7) музичного матеріалу з повторенням, але на іншій висоті в парних (2, 4, 6) строфах утворює ознаки рондальності. Відмінна від всіх музика п'ятої строфи виділяється своїм кульмінаційним значенням і положенням у точці «золотого перетину».

Драматургія поетичних образів, зосереджена на розвитку полярних станів і переживань, визначила особливості їх музичного втілення. В мелодії кожної пісні циклу витримується заданий на початку інтонаційний зворот, який може не тільки підкреслити деталі поетичного тексту, а й визначити його емоційну домінанту. Так, наприклад, у пісні «Вікно» приховане двохголосся у вокальній мелодії, побудоване на тих, які сходять на малих секундах від п'ятої сходинки до першої, пов'язане з вираженням почуття страху і болю. Такий тип мелодійного руху *catabasis* закріпився в епоху бароко за афектом прикрошів та суму.

Для найтрагічнішого вірша «Обсипалося листя» композитор вибрав інший тип побудови мелодії. У непарних строфах (1, 3, 7) багаторазове повторення однієї і тієї ж фрази, кожна з яких починається з малої терції (g - b), можна порівняти з прийомом *circulation*, відомим в теорії афектів як вираз «біг по колу, обертання». Цей прийом проростає не тільки на інтонаційному, мотивному рівні, але і в побудові форми пісні в цілому. Таке емоційне напруження порівняно з почуттям відчаю, яке психологи визначають як стан крайньої безнадії, відчуття безвиході.

Зі словами молитви і прощення в крайніх частинах циклу пов'язаний перехід на інший тип інтонування. Найбільш яскраво він визначається в пісні «Вікно»: виконання останніх рядків вірша композитор визначає як *a riasege*, декламаційне, наближене до «звуківисотної лінії мови» [4. С. 30].

У виборі засобів музичної виразності композитор спирається на закріплені в музичній практиці типові моделі, які зрозумілі й доступні

широкій аудиторії. До них можна віднести обраний для пісень гітарний тип супроводу, ознаки музичних побутових жанрів і аналогії до зразків музики минулого.

У музиці Б. І. Тищенка, як відзначають дослідники, простежується спадкоємність традицій, що йде від творчості М. П. Мусоргського, Д. Д. Шостаковича. Так, наприклад, у вокальному циклі «Пісні і танці смерті» М. П. Мусоргський для розкриття образу пісні «Трепак» використовує жанр танцю, що в поєднанні з текстом призводить до невідповідності змісту і музичного втілення. Прийом гротеску піднімає образ замерзаючого мужичка до трагічного рівня.

У пісні «Вікно» повторення танцювальної ритмоформули також має неоднозначне трактування. Узгодженість музичного жанру і поетичного тексту на початку суперечить у третій і четвертій строфі наростаючому почуттю тривоги і безвиході.

Гітарний тип супроводу, обраний композитором, приваблює своєю доступністю. Однак за зовнішньою невибагливістю ховається ретельна робота над художнім образом. У першій і останній піснях циклу партія фортепіано багато що прояснює в авторському прочитанні Б. І. Тищенка.

Для супроводу в першій і третій строфах пісні «Вікно» обрані автентичний функціональний оборот в басі (I-V ступень) і друга низька як альтерирована квінта домінанти або як бас тризвуку другий низької ступені. Однак і послідовністю ступенів в басі не узгоджується одне – функціональне супроводження тонічним квартсекстакордом. Саме багаторазовим повтором цього акорду передається стан нав'язливої внутрішньої напруги і заціпеніння одночасно.

Для гітарного супроводу в пісні «Дзеркало» композитор також вибирає принцип багаторазового повтору, але вже не акорду, а обороту. Таким прийомом посилюється стан відчуженості, яким пронизано вірш. Можна звернути увагу і на ритмічну схожість між супроводом першої і третьої пісень.

Вокальний цикл Б. І. Тищенка «Три пісні на вірші Марини Цвєтаєвої» – приклад органічного злиття музики і слова. Звертаючись до музичного словника не тільки пісенного жанру, але і до різних джерел професійної музики минулого і сучасності, композитор створив свій музичний світ поезії М. І. Цвєтаєвої, повний тонких і множинних психологічних граней.

Інтимність цвєтаєвської поезії справляє частково дивне враження – читач платив за надану йому довіру несподіваним і небажаним почуттям нескромності – наче підглядаючи «через напівзакрите вікно в чужу квартиру» (В. Брюсов) або ж читаючи «чужі листи» (М. Шагінян). Ця особливість змушувала Б. Тищенка відштовхуватися від камерної форми. Камерна музика – це унікальна річ тому, що в симфонізмі вирішуються глобальні речі, а в камерній музиці ті ж глобальні речі раптом переходять на такий інтимний рівень і цей рівень інтимності парадоксально перетворює їх на ще більш фундаментальні речі. Фундаментальність і камерність (інтимність) перетворюється в космічну монументальність. Тому Тищенко підносить нам інтерпретацію цвєтаєвського життя і смерті через особливу камерність, інтимність висловлювання, що проявляється у використанні наступного комплексу комплексу музичних висловлювань: відсутність «музичного натиску», прозорість фактури, використання м'якого тембру супроводжуючої гітари.

Трагедія Марини Цвєтаєвої почалася з перших же її кроків у літературі. Цвєтаєва брала життя таким, яким воно дозволяло бути, тобто розуміла його трагедійну основу, його непідвладну слабким людським зусиллям космічність.

Особливість Марини Цвєтаєвої в тому, що починаючи з ранніх років, саме звук вів її до вірша і змісту. «Ти вимагаєш від віршів того, що може дати тільки музика!» – Бальмонт. Тищенку вдалося почути музичним слухом протяжність рядків Марини Цвєтаєвої. Йому вдалося відчутти і передати основний характер вірша та нюанси «авторської інтонації». Композитор не акцентував уваги на смислових центрах вірша («будинок», «вікно»), мелодія

індіферентна до семантики окремих слів, але в ній виразно відчутна зміна «авторської інтонації, за якою й слідує композитор. Прочитуючи поетичний текст, Б.Тищенко відчуває і прагне втілити особливий стиль читання віршів авторами «музики вірша». Адже, за словами О. Ручьєвської, – «згадана (музична, співуча, метрична) манера поетичного читання (збереглася в основних рисах і посьогодні) має й інший сенс – як вираження авторської інтонації, ставлення до вимовленого в узагальненій формі.

Крім того, що вірші, обрані автором циклу, схожі за настроєм, вони дивно близькі й співзвучні один одному. Ці цикли написані у так званий Борисоглібський період. Цей відрізок шляху є домінантним в розумінні Цвєтаєвої самої себе. «Їй належить знову і знову повертатися до смерті й кінця людського існування і до того, чим досягається безсмертя» (О. Ревзіна, 2009).

Вічність – саме те, що шукає все своє життя Марина Цвєтаєва, звідси і її трагедійність, ця субстанція, мабуть, була закладена в її людській і поетичній природі, і була вона настільки сильною, що не могла не проявляти себе навіть у саму квітучу – зоряну – пору щастя. «Парадоксально, але щастя забирало у неї співочий дар. Однак він одразу ж повертався до неї, якщо починала оживати, коливатися, тремтіти і видавати звук найголовнішої струни її душі – трагедійної ... » (А. Павловський, 1989). Цвєтаєва приходиться до того, що саме влада мистецтва дарує людині безсмертя. Вона повстає проти літературності й естетизму, «її рядки йшли безпосередньо з життя, з прочитаних книг, із побутового оточення» (А. Павловський, 1989).

Необхідно відзначити, в циклі «Три пісні на вірші Марини Цвєтаєвої» простежується образ життя і смерті, що можна віднести до просторово-часових образів, які мають метафізичне і міфологічне значення. До них ми відносимо також такі поняття, як світ видимий і невидимий, рай, пекло, буття, небуття, нескінченність, вічність. «Те, що Цвєтаєва називала своєю “міфікою”, тобто органічне (звичка душі!) використання нею міфологічних

образів і мотивів, пов'язане, звичайно, з самою атмосферою батьківського дому, де імена античних героїв звучали так само зазвичай і повсякденно, як імена знайомих і рідних» (Павловський, 1989: 41).

Далі, два стани – життя і смерть протиставлені у віршах М. І. Цветаєвої, та Б. Тищенко розміщує їх саме в такому порядку, що ці дві паралелі складно переплітаються і поміщуються в циклічність. Звернемо свою увагу на перший вірш, в якому ключовими словами є «вікно» і «свічка». «Один із провідних теоретиків мистецтва епохи Відродження Леон Батіста Альберті розглядав живопис як позначене межами рами розчинене вікно в інший світ». (Настюк, 2021) Через символ вікна Цветаєвої ми дізнаємося про життя людини, де майбутній читач стає співучасником, з яким Марина Цветаєва вступає в діалог.

Звернення Марини до читача, життя якого нічим не відрізняється від життя людини, про яку пише Цветаєва. Ми всі унікальні за своєю природою, але відчуваємо одні й ті ж почуття – любов, страх, тривогу. В цьому і полягає циклічність буття.

Свічка є символом людської душі, яка горить перед Богом. Горить і освітлює шлях іншим. Це і є життя людини, таке коротке і недосконале. В кожному вікні горить вогонь, але приходять час і він гасне, і від того, як він горів залежить те, скільки «душ» будуть горіти вдячністю. Тема забуття червоною ниткою проходить через усю творчість Марини Цветаєвої, але її трагедія самотності і невизнаності – без будь-якого присмаку образи або защемленого марнославства. У віршах вона пророкує про те, що про неї згадають, але вже після її смерті.

Музика продовжує цю характеристику у першій пісні циклу – *«Вікно»* – відкривається чотиритактовим фортепіанним вступом. Автор робить позначку «quasi Gitarre», яка підкреслює жанрову специфіку твору (не просто пісня, а пісня немов «під гітару»). Це, втім, не романс під гітару з його арпеджованими переборами акордів, а, скоріше за все, авторська, можливо,

бардівська, пісня. Для акомпанементу характерні гомофонно-гармонічна фактура у вигляді «бас-акорд», ламаний ритм (для всієї пісні характерною рисою є також перемінний розмір), звучання одного й того самого акорду (мі мінорного квартсекстакорду) на staccato з повторюваною басовою лінією («мі – сі – фа»). Ця повторність надає темі рис остинатності. Вступ задає тональність твору – мі мінор з розщепленим другим щаблем (зустрічається як звук «фа-бекар», так і «фа-дієз», в умовах відсутності знаків при ключі; до того ж, «фа-дієз» звучатиме в темі вокальної партії), а також іронічний тон висловлювання, його «іграшковість», та певна механістичність.

Пісня написана у простій двочастинній репризній формі: $a\ a_1\ b\ a_2$, яка, до того ж, містить ознаки куплетно-варіаційної форми. Перша її частина являє собою неквадратний період повторної побудови (4+3) з двотактовим фортепіанним відіграшем між реченнями. Взагалі, наявність фіксованого інструментального відіграшу на матеріалі вступу (з характерним низхідним пасажом шістнадцятками в межах зменшеної квінти) спостерігається протягом усієї пісні між частинами та їх реченнями.

Для вокальної партії також характерними є легкість та іронічність висловлення. Так, лірична героїня, говорячи про вікно, за яким вона спостерігає, немов би показує свою відстороненість та показову байдужість до того, що відбувається. Мелодія вокальної партії чітко спирається на звуки мі мінорного тризвуку. Для неї також характерна ритмічна повторність (яка надає їй рис танцювальності), до якої прив'язана інтонаційна варіантність: по суті, перше речення являє собою початковий однотактовий мотив і три його варіанти. Доволі часто зустрічаються також альтерації та хроматизми, що робить інтонацію півтону провідною у вокальній партії. Друге речення першої частини видозмінюється наприкінці: розмір з 2/4 змінюється на 6/8, а вокальна партія в октавний унісон з фортепіанною «скандує» два пасажі шістнадцятками в межах зменшеної кварта, що затверджують основну тональність мі мінор (початок з третього щабелю, а також хід I-VII[#]-I), втім,

завершується на другому щабелі, ніби мовлення раптово переривається, немов оповідачу забракло дихання договорити (це може передавати як схвильованість, так і фарсовість у характері висловлювання).

Середній розділ (*b*, 5 тактів) характеризується дещо посиленою динамікою (*mf* замість *mp*), а також зміщенням початкових звуків мелодії та акомпанементу на тон вгору: замість квінти «мі – сі» звучить «фа-дієз – до-дієз». Проте про звучання фа-дієз мінору говорити не можна, адже у фортепіано продовжує звучати мі мінорний квартсекстакорд, хоча і у поєднанні з «до-дієзом»; до того ж, мелодія, а за нею і гармонічний супровід, одразу починає «сповзати» донизу маленькими півтоновими кроками, поки не повертається до «звичної» висоти «сі», від якої знову звучить основна тема. Часте звучання малосекундової інтонації з її «примхливими» повторами передають відчуття неспокою та болю ліричної героїні.

Після буквальної репризи (*a*₂, 3 такти) та фортепіанного відіграшу звучить невелика кода, яка починається раптовим взяттям на арпеджіо (згадаємо про «quasi Gitarre») акорду Мі-бемоль мажору – однотерцевої до основної тональності, і саме на звуці «соль» (спільна терція) у вокальній партії проговорюється речитатив, наближений до псалмодичного скандування, відповідаючи тексту «Помолися, друже, за безсонний будинок». На цьому ж терцевому тоні завершується мелодія вокальної партії, в той час, як у фортепіано виклад повертається до тональності мі мінор.

Другий вірш про вторгнення в життя героїні смерті коханої людини. Я б назвала вірш «Обсипалося листя» – «Боротьба проти смерті». Мужності для боротьби, на думку М. Шагінян, (1983) Марині Цвєтаєвій не позичати. Розуміння смерті у більш пізніх віршах (починаючи з 1912 року) відрізняються, з'являється категоричне неприйняття смерті й небажання змиритися з її неминучістю. Смерть представляється ліричній героїні вже не позбавленням, не виходом в інше буття, а кінцевою точкою існування.

«Вірші Марини Цветаєвої... завжди відправляються від якогось реального факту, від чого-небудь дійсно пережитого» – В. Брюсов (Павловський, 1989: 49). Зі слів В. Брюсова ми можемо припустити що, прототипом героїні Марини є сама Цветаєва, тільки один і той самий образ може мати як конкретне, так і психологічне, і метафізичне значення, так само, як одне і те ж поняття може бути і просторовим, і тимчасовим образом, іноді навіть одночасно (наприклад, сон може розглядатися і як новий просторовий вимір, і як безпосередньо конкретний відрізок часу, тобто час сну).

Лірична героїня намагається зрозуміти, що таке смерть, вона намагається її підпорядкувати собі, не кориться долі, вона намагається продовжити це життя на землі, в колі своїх близьких і рідних. Але слова «Лист у нескінченність ... Лист у безмежність ... Лист у порожнечу ...» говорять про те, що всі старання безсилі, в результаті смерть перемагає людину.

Музыка другої пісні – *«Обсипалися листья»* – розвиває принцип остинатності, який був закладений у попередній пісні, і тепер виходить на перший план, стаючи основою фактури твору. Так, головна остинатна ритмоформула закладається у чотиритактовому фортепіанному вступі, де одноголосно викладена мелодія, в основі якої – інтонація малотерцевої поспівки «соль – сі-бемоль». Завдяки перемінному розміру (3/4 – 5/8) та перемінній акцентності ритму вступ задає стривожений, дещо зловісний образ.

У формі даної пісні також поєднані риси куплетно-варіаційної з елементами наскрізної форми та монтажного принципу, які умовно утворюють тричастинну композицію.

Умовно тональністю пісні можна назвати соль мінор, завдяки кількісному та метро-ритмічному показникам появи звуків «соль» та «сі-бемоль», хоча, знову таки, композитор не виставляє ключових знаків. Для

мелодії основної теми (*a*) характерне застосування терцієвої поспівки зі вступу, а також широка амплітуда лінії: вона достатньо різко переміщується то вгору, то вниз, немов відтворюючи малюнок синусоїди. Це «коливання» відтворене і на гармонічному рівні, де поперемінно чергуються соль мінор та до мінор (короткочасне відхилення до котрого відбувається через вдвічі збільшену кварту «фа-бемоль – сі-бекар»).

Перший та другий куплет пісні побудовані у вигляді поєднання заспіву та приспіву, де заспів – це три речення (*a*), а приспів – четверте (*b*). Кожне речення заспіву не є точно відтвореним першим, в них присутні варіаційні зміни. Так, у другому реченні замість соль у якості тонального центру наприкінці звучить «соль-дієз», а у третьому, де залишається ця зміна, додається ще й перенесення теми з самого її початку на тон вище, тобто, в умовний ля мінор.

Тема *b* – приспів – виступає контрастом до заспіву та кульмінацією, всього куплету, таким собі «емоційним вибухом». Його мелодія являє собою два різкі низхідні «каскади» на *f* з вершини-кульмінації «мі» другої октави до «ре» першої. Порухується і метроритмічна пульсація, що була встановлена до цього, і перший звук приспіву звучить лише у голосу на ферматі.

Найбільшою видозміною у другому куплеті є ще більше посилення кульмінаційної зони приспіву з проведенням його на *ff* і тоном вище – від «фа-дієз» другої октави. Після тритактового фортепіанного відіграшу на матеріалі теми *a*, немов слабке відлуння, на *pp* звучить тема *b* від звуку «ре», великою терцією нижче, яка є початком умовно третього розділу, який вже не має структури заспів-приспів, натомість, в ньому з'являється нова тема *c*. Мелодія вокальної партії дублюється в октавний унісон фортепіанною, яка звучить *legato* і нагадує варіант згадуваного вище пасажу шістнадцятками з кінця першої частини попередньої пісні, проте тепер виклад відбувається восьмими, в межах збільшеної кварта, до того ж, переважає висхідний рух над низхідним. Мелодія немов силиться піднятися поступенно вгору, проте

двічі «надломлюється» на звуці «фа-дієз» (на місці його розташування в нотах зустрічаються виделки *crescendo* та *diminuendo*, підкреслюючи роль цього звуку в якості вершини) та знесилоно переходить у «фа-бекар». Оскільки текст строфи, яка звучить тут, є дуже важливим у сенсі змісту, автор підкреслює слова «Я тоже мертва» їх дворазовим повтором, чого немає в поетичному оригіналі. Ці слова повторюються на інтонації малотерцевої поспівки. Цікаво, що, в той самий час, як цей мотив звучить на *pp*, у проміжках між його повторами у фортепіано інтонація малої терції звучить на *ff* та на *f* у другій октаві (звуки «соль-мі» та «фа-ре»), немов внутрішній біль ліричної героїні на контрасті з зовнішньою безсилістю. Такий повтор рядка буде відсутній в іншій темі *c*, що звучатиме пізніше. Завершується пісня лаконічним заключенням на матеріалі вступу, де його тема одноголосно викладена у партії фортепіано.

Завершує цикл вірш, в якому смерть остаточно перемагає недосконалість світу. Структурна ясність віршів, при якій все сходиться до одного образу, однієї думки (символ вікна в першому вірші), виявляється надзвичайно близькою музичному мисленню Б.Тищенка. Концентруючи і відокремлюючи головний образ, головну думку, Тищенко виносить її в назву пісні («Окно», «Зеркало»). Використання Мариною образу «дзеркала», як символу переходу душі в інший вимір, розкриває прагнення зрозуміти, що ховається за межею смерті, але не знайшовши відповіді героїня відпускає цю ідею зі словами: «Благословляю Вас на всі чотири сторони» розуміючи, що їй не вдасться підкорити її своїй волі.

Останні рядки всіх трьох пісень з'єднані ясністю, Марина ніби говорить нам про те, що вона здалася в боротьбі з собою, що рок вище її бажань і прагнень: «Помолися, друже, за безсонний будинок, за вікно з вогнем!», «Лист у нескінченність ... Лист у безмежність ... Лист у порожнечу», «Благословляю Вас на всі чотири сторони».

Тищенку вдалося почути музичним слухом плинність рядків Марини Цвєтаєвої. Йому вдалося відчутити і передати основний характер вірша та нюанси «авторської інтонації». Композитор не акцентував увагу на смислових центрах вірша («будинок», «вікно»), мелодія індиферентна до семантики окремих слів, але в ній виразно відчутна зміна «авторської інтонації, за якою і слідує композитор. Прочитуючи поетичний текст, Б.Тищенко відчуває і прагне втілити особливий стиль читання віршів авторами, «музику вірша». Адже, за словами О.Ручьєвської, (1960: 24) – «Згадана (музична, співоча, метрична) манера поетичного читання (збереглася в основних рисах і по цей час) має і інший сенс – як вираз авторської інтонації, ставлення до вимовленого в узагальненій формі.»

Фортепіанний вступ фінальної пісні циклу – *«Дзеркало»* – немов передає своїм звучанням ключові слова першого рядка – «муть» та «сон туманящий». Фактура «бас-акорд», яка перейшла сюди з першої пісні разом з мі мінорним квартсекстакордом у якості основи та принципом повторності, набула тут полегшеної версії, де замість акорду звучить інтервал – мала терція «мі-соль». Ефект мінливості та непевності створює перемінність в басу між тонами «ля» та «сі», де жоден не може набути вирішального значення. На *staccato*, з паузуванням, тема вступу звучить як боязко та непевнено задане питання, на яке не може бути відповіді.

Пісня, у порівнянні із попередньою, є дуже лаконічною; вона написана у куплетно-варіаційній формі, всього в ній три куплети, які відповідають трьом строфам віршованої першооснови. Кожен куплет написано у формі *bar* ($a \ a_1 \ b$). Перший куплет має ознаки тональності мі мінор, в основі його теми – мотив «кружляння» в діапазоні тонічної терції. Вокальна партія в розділі *a* звучить соло, перемежовуючись з сольними відповідями фортепіано, повністю на матеріалі вступу. В розділі *b* (приспів) у партії фортепіано з'являються арпеджовані акорди (соль мінору та до мінору), що нагадують нам про коду першої пісні та квазі-гітарний супровід.

Початок другого куплету тонально не визначений. Мелодія вокальної партії розпочинається від звуку «ля», втім, у партії фортепіано ля мінор не прослуховується, скоріше, тут можна говорити радше про риси модальності, аніж тональності. Лад, що тут використовується, можна охарактеризувати як зменшений (присутні звуки «сі» та «сі-бемоль») з фрігійським нахилом (застосування звуків «до» та «фа-дієз»). У приспіві з'являється нова, широкого дихання тема (авторська позначка *allargando*), в якій досягається нова вершина у партії вокалу (звук «ре» другої октави) та відбувається поступове повернення до основної тональності через акорди соль мінору та фа мінору (ці акорди разом із наступним мі мінору звучать у партії фортепіано у вигляді арпеджіо, але без терцій; останні звучать лише у мелодії вокальної партії, стверджуючи ладовий нахил кожної гармонії). Розміреності цій темі додає рух виключно вісімками, без застосування паузувань чи нот з крапками, характерних для попередніх розділів.

Заключний куплет знову, як і перший звучить у мі мінорі, проте, в ньому присутня і нова тема з приспіву другого куплету. На цей раз, гармонічною основою її є акорди ре мінору та до мінору, втім, завершується все знову в основній тональності. На цьому ж матеріалі будується і кода пісні, в якій композитор двічі повторює останній рядок вірша – «Благословляю вас на все чотири сторони». В коді спочатку звучить ця тема у збільшенні – чвертями, а другий повтор рядка звучить на матеріалі основної теми заспіву *a a₁*.

Висновки до розділу

Цикл «Три пісні на вірші Марини Цвєтаєвої» Б. Тищенка являє собою цілісний твір, пронизаний наскрізною образністю, ідеєю та інтонаційними зв'язками. Серед ознак циклічності – тональна арка між першою та заключною піснями, домінування інтонації малої терції, принципів повторності та остигатності, перемінний розмір, нерегулярна акцентність

ритміки, єдність фактурних засобів та штрихів, інтонаційні ремінісценції між різними піснями.

Щоб «розшифрувати код» музики, слухачеві необхідно шукати відповіді в житті. М. Цвєтаєва переконувала читача, що в її віршах «слід йти не до побуту, а до буття». Так само можна сказати про музику Б. Тищенка «код» до пізнання музики Б. Тищенка можливо дізнатися тільки якщо рухатися не до побуту, а до буття.

Творчість Б. Тищенка говорить про актуальні для сьогодення день речі. Історія триває і набуває нових барв, так і музика Б. Тищенка, ґрунтуючись на традиції, набувала нових форм вираження думки композитора, що вносив у життя час. Композитор відрізняється підвищеною чутливістю до всього нового.

На основі проведених досліджень хочеться сказати про композитора Бориса Тищенка, що його музика є способом вираження, вираження того, що вже було, в реальному житті, яке сьогодні стала історією. Але така вже людська природа, що їй необхідно заново втілювати історію в життя. Чим і займався композитор Б. Тищенко. Тищенко є дуже «гармонійним» композитором, він зумів поєднати в своїй творчості і традицію, і новаторство.

На основі проведених досліджень ми ясно бачимо, що в мисленні композитора живе минуле, і все своє життя він працює над тим, щоб його творчість звучала «в один голос» із сучасністю. Він глибокий новатор, але його новаторство ґрунтується на традиції. Якщо дивитися на еволюцію всієї творчості то, мабуть, ще ні один твір композитора не змусив вигукнути: «Перед нами новий Тищенко!» – але чи не кожен твір дозволяє сказати: «У Тищенка з'явилося щось нове».

Три пісні на вірші М. Цвєтаєвої – один із рідкісних шедеврів музики ХХ століття, поки ще незаслужено обділений увагою співаків, для яких, на мою думку, він може стати такою ж основою репертуару, як пісні

Ф. Шуберта, Г. Вольф або романси М. Глінки та П. Чайковського. І в цьому творі композитор успадковує пісенну традиції своїх великих романтичних попередників.

Загальні висновки

Тищенко є дуже «гармонійним» композитором, він зумів поєднати в своїй творчості і традицію, і новаторство.

Що стосується традиції, то в музику Тищенка, як пише Б. Кац, увійшли не цитати народних мелодій, а свобода їх імпровізації, їх нескінченна оновлюваність при збереженні єдиного стрижня, їх етична чистота, виражена в них нерозривна єдність особистого і загального і багато інших неперверхових рис. Дійсно, музика Тищенка не розчинилася в фольклорі (як не розчинилася вона ні в одній із «закоханостей» композитора), але розчинила його в собі.

Очевидно, своє ставлення до фольклору Б.Тищенко сформував на прикладі свого вчителя В. Волошинова, який вважав, що «композитор у своїй творчості повинен спиратися на основу народної музики, виходити з неї, використовувати і розвивати те, що закладено в ній, але разом з тим повинен в залежності від характеру задуму змінювати і трансформувати її. З іншого боку, композитор не може ізолювати себе від досягнень світової музичної культури.

Народна музика є головною і найціннішою базою композиторської творчості. Цілком закономірно, що композитор, розвиваючи і трансформуючи народну музику, вносить у неї елементи, що приходять з інших музичних культур. »

Якщо говорити про новаторство в музиці Б. Тищенка, як зауважив, Б.Кац, «він належить до тих митців, чия еволюція протікає приховано, без помітних зовнішніх проявів і пов'язана з випробуваннями одного разу знайденого в нових умовах, з виявленням нових можливостей в уже освоєному матеріалі, з додаванням нових фарб у вже сформовану палітру. Мабуть, ще ні один твір композитора не змусив вигукнути: «Перед нами новий Тищенко!», – але чи не кожен твір дозволяє сказати: «У Тищенка з'явилося щось нове».

Отже, вокальний цикл Б.Тищенко розглянуто в дослідженні в трьох ракурсах: з точки зору відображення світу композитора в звуковій матерії його творів, в аспекті інтонаційного семіозу музики та тексту, а також з позиції методики залучення початківців вокалістів до світовідчуження художника, до системи стилістики його творів. В силу такої структури провідні параметри, що визначають внесок композитора в розвиток камерної вокальної музики, виявилися розосередженими у різних розділах роботи.

Проте музика Б.Тищенка – явище надзвичайно цілісне, не допускає ізоляції окремих її складових або ракурсів аналізу. Тому в заключному розділі спробуємо сформулювати провідні параметри творчих відкриттів композитора, що ініціюють як особливості інтерпретації камерних вокальних циклів, так і прийоми їх освоєння в процесі занять із початківцями вокалістами.

До таких параметрів належать, на нашу думку, три основних якості, що тією чи іншою мірою «стягують» показники індивідуального прочитання жанру вокального циклу у творчості композитора. Перша і основна – це те, що камерно-вокальна музика Б.Тищенка вбирає в себе світобачення композитора, що включає як осмислення навколишнього буття, так і його глибоко суб'єктивні відчуття. Може виникнути природне запитання: але ж уявлення про музику композитора як відображення його світобачення не меншою мірою відносимо і до інших галузей творчості : наприклад, до його симфоній або камерно - інструментальних творів. Дійсно, йтися може не про

прерогативи камерно-вокальної музики в ракурсі відображення світу композитора, а про деякі специфічні особливості цього відображення, властиві саме цього жанру.

Звичайно, вокальна музика в цьому плані – не виняткове явище в контексті музики композитора. Але в жанрових умовах інструментальної музики монограма «діє» більш опосередковано, не настільки прямо.

Оскільки йдеться про справжнього художника-філософа, що має чуйну, раниму, тонку психіку, остільки увійти в світ його думок і почуттів дано не кожному. Музика Тищенко ставить свої вимоги, яким слід бути гідним. Людина, котра не розуміє глибин думок композитора і чуйності його відчуттів, просто не здатна досягнути світу вокальної лірики композитора. Виконати Б.Тищенко можуть співаки, що мають велику палітру почуттів, які пройшли крізь життєві випробування або ж ті, що відчули їх адекватно в душі своїй. Показово, що і сам композитор дуже вибірково підходив до вибору виконавців своїх вокальних опусів.

До музики Б.Тищенко звертаються не випадкові співаки, а ті, хто багато пережив, хто вже стикався з великими майстрами, з творчістю Цвітаєвою, Гете, Толстого, Пушкіна.

У контексті педагогічного процесу це також важливо, оскільки без підготовки до входження в світ музики Б.Тищенко належного результату не досягнути. Співак зобов'язаний слідувати безсмертним словам: «Душа зобов'язана трудитися», повинен відповідним чином підготувати себе до щирого співпереживання, адекватного втілення. Звичайно, навряд чи молода людина могла пережити ту безодню проблем і труднощів, які випали на долю композитора, але, якщо у неї тонка, чутлива натура, вона повинна пробудити в собі відбите світло пережитого і втіленого в творіннях генія. Завдання педагога полягає в тому, щоб направити учня, стимулювати його входження в поезику композитора. Звідси – необхідність роботи не тільки і не стільки над власне голосовими завданнями, скільки над особистісним статусом співака.

Твори Б.Тищенка не терплять байдужого, формального ставлення. Їх необхідно «вистраждати», пережити, перебувати при їх виконанні в особливому стані духу. Повинна бути активна життєва позиція, яка дозволяє зрозуміти і прийняти біль однієї людини і всього суспільства і зробити цю біль своєю мукою. Неможливо вести формально заняття з його музики, необхідно аналогіями, асоціаціями викликати особливий настрій, «пробитися» до внутрішнього світу учня в надії на те, що він зможе увібрати в себе хоч частку «Я» композитора, долучитися до особистості генія, що саме собою вже становить виняткову цінність, особливо в педагогічному процесі. Навчати співти Б. – це значить вчити не тільки співати, але також і мислити, і співпереживати.

Зашифроване сопричастя трагедій епохи проводить у його камерній ліриці лінію справжньої історичності, пізнання історії крізь душу людини. Це знову-таки ставить і особливі методичні завдання. У роботі над камерно-вокальними творами композитора можна не зачіпати 17Ери й їх створення. Учень повинен знати про час, епоху, про позицію і долю композитора. І ще: «зашифровані» тексти не можна виконувати прямолінійно, не включаючи в пізнання романсу всієї багатопланової палітри смислів. Необхідно знайти підходи до студента, і знову-таки не займатися з ним тільки вокальною «кухнею», але зробити так, щоб технічні завдання вирішувалися іншими підходами, за допомогою аналогій, образних уявлень. Весь цей комплекс завдань вбирає в себе розглянутий в роботі метод виконавського аналізу, який базується на глибокому проникненні в художній задум композитора, на досягненні семантичних основ творів.

Концептуальність, роль особистісного фактора, насиченість підтекстом, – усе це суть константних рис романсів Б.Тищенка, властивих його камерно-вокальній творчості, в якій протягом усієї творчості композитора наочно позначилися якісь стійкі риси. Дійсно, він як автор камерно-вокальних творів склався дуже рано і повно.

Тут знову перед вокальним педагогом постають особливі проблеми. Справа в тому, що, при всій значущості інтонаційного прочитання Б.Тищенка спектром вокально-мовних прийомів, у процесі навчання вокалістів важливо тонко координувати можливості співака на даному ступені його володіння голосом із вимогами музичного тексту. Це дуже індивідуальний процес, тому що в деяких випадках надмірне захоплення типами мовної подачі тексту може навіть шкодити співакові й виконуваному твору, тоді як в інших випадках, навпаки, характерність подачі тексту музичною інтонацією може розкрити можливості співака, які раніше не виявлені в процесі його навчання. Здається, в цьому відношенні педагогу треба бути гранично завбачливим, поетапно проходячи стадії декламаційного й іншого типів інтонування, виходячи з послідовного їх освоєння, з володіння диханням, кантиленою та іншими складовими вокальної майстерності.

Про витоки сценічної природи обдарування композитора вже говорилося при розгляді «кадрових», «монтажних», «напливів» і низки інших театральних-кінематографічних прийомів композитора. Всі вони поступово формують нове, по суті, явище у вітчизняному музичному мистецтві – камерний вокальний театр Б.Тищенка.

Сценічність музики композитора також визначила багато рис інтерпретації його творів і роботи над ними в ході навчального процесу. Показово, що кращими інтерпретаторами його вокальних творів є прославлені оперні співаки. Причому «сценічний нерв» романсів в їх виконанні дуже наочний. Особлива «видимість» вокальної лірики Б.Тищенка відкриває величезне поле діяльності перед педагогом вокалу. У моїй практиці були випадки, коли саме через романси Шостаковича учні повніше розкривалися в сценічному плані, що, безсумнівно, допомагало їм в оперному класі.

Отже, наповнена мистецькими відкриттями вокальна творчість Б.Тищенка постає як явище соборне, що вбирає в себе риси камерної лірики, найвищого симфонізму і яскравої сценічності. Така універсальність визначає не тільки

особливу значущість вокальних циклів для творчості композитора, але і робить їх етапним явищем в історії розвитку камерно-вокальної музики ХХ століття. Таким чином вони відкрили плідні перспективи для інтерпретаторів камерно-вокальної спадщини композитора і для методики навчання співаків, які отримали можливість доторкнутися до несказаних глибин музики Б.Тищенко.

Список використаних джерел

1. Алексеева Л. О речевой природе современной песенной интонации //Сов.музыка, 1976. 58 с.
2. Алексеева Л. О теории интонационного синтеза в вокальной мелодии //Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: Сб.трудов.- М.,1985. 54-75 с.
3. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса / Под ред. М.Львова. Москва : Ленинград : Музгиз, 1952. 192 с.
5. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 217 с.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Под ред. Е.М.Орловой. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
8. Белосонова И. Преданность избранному пути. // научно-теоретический и критико-публистический журнал. Москва : Союз композ. РФ : Минкульт РФ : ИД « Композитор» , издается с 1933 г. 12-35 с.

9. Белкина М. И. Скрещение судеб. Москва : АСТ, 2016. 720 с.
10. Бочаров А. Рождено современностью // Новый мир, 1981. № VIII, 248 с.
11. Бугакова Т.Г. Соотношение и связи речевой и музыкальной интонаций : метод. пособие. Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского областного ИПК и ПРО, 2005. 16-24 с.
12. Васина-Гроссман В.А. Вокальные формы. Москва : Музгиз, 1963. Изд. 2-е. 40 с.
13. Васина-Гроссман В.А. Песня // Музыкальная энциклопедия : в VI т. Москва : Советская энциклопедия, 1973-1982. 456-571 с.
14. Васина –Гроссман В.А. Мастера советского романса. Москва : Музыка, 1988. 321 с.
15. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. / Часть II. Интонация, Москва : Музыка, 1978. 368 с.
16. Волков С. М. Мужание таланта: Борис Тищенко // Молодые композиторы Ленинграда. Ленинград : Сов. композитор, 1971. С.84-98.
17. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50 - 80-е годы. Москва : Советский композитор, 1989. 206 с.
18. Гнидь Б.П. История вокального искусства. Киев : НМАУ, 320 с.
19. Гольберг Л.А. Принципы строения вокальных циклов : учеб. пособие. Ленинград, 1972. 17-27 с.
20. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции) / Н. О. Говорухина // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. [заг. ред. В. Л. Філіппова] / Луганський держ. ін-т культ. і мистецтв. – Луганськ, 2007. Вип. VIII. 63-75 с.
21. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики / Н. О. Говорухіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. [ред. та упоряд. І. В. Цурканенко] /

Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. XIX. С. 59-87 с.

22. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре / Н. О. Говорухина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007. – Вип. XX: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56–68.
23. Гребенюк Н.Е. Методические рекомендации для самостоятельной работы студентов /в курсе «Основы вокальной методики»/ Харьков : ХГУИ, 2010. 32 с.
24. Громов С. Старые и новые методы постановки голоса. Правильное дыхание. Речь и пение. Сергиев Посад, 2000. 73 с.
25. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 674 с.
26. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград : Наука, 1977. 376 с.
27. Канкарович А.И. Культура вокального слова. Москва : Музгиз, 1957. 53 с.
28. Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: материалы научной конференции / Редколлегия: Е.И.Чигарева, Е.М.Царева, Д.Р.Петров. Москва : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2002. 358 с.
29. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования / Б. Кац. Ленинград : Сов. композитор. Ленингр. отделение, 1986. 168 с.
30. Ковыльских, К. (2010). Проблемы истории и теории музыки. Актуальные проблемы высшего музыкального образования, II (14), 6–8.

- 31.Коловский О.П. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
- 32.Кравченко С.Н. Теория и практика вокального исполнительства: исправление дефектов голосообразования. Томск : Изд. ТГПУ, 2013. 32 с.
- 33.Крылова А.В. Вокальный цикл : Вопр. Теории и истории жанра : Лекция по курсу «Анализ муз. произведений» Москва : ГМПИ, 1988. 22-48 с.
- 34.Кудрова И. Просторы Марины Цветаевой. Вита Нова, 2003. 528 с.
- 35.Курышева Т. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 200 с.
- 36.Кулаковский Л.В. Песня, ее язык, структура, судьбы. Москва : Советский композитор, 1962. 342 с.
- 37.Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 77 с.
- 38.Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка. 77 с.
- 39.Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград : Музыка, 1972. 303 с.
- 40.Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
- 41.Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
- 42.Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха : учеб. пособие. Ленинград, 1972. 271 с.
- 43.Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца / Сост. и общ. ред.
- 44.Мазель Л.А, Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
- 45.Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в

- современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец.
17.00.02 – музыкальное искусство / Малышев Ю. В. ; Ин-т искусствoved
фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1977. 26 с.
- 46.Мархасев Л.С. Серенада на все времена. Книга о русском романсе и
лирической песне. Ленинград : Советский композитор, 1988. 120 с.
- 47.Ма Цзяцзя Роль инструментализма в камерно-вокальном
исполнительстве: исторический и стилевой аспекты : автореф. дис. на
соискание ученой степени канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 19 с.
- 48.Михайлов М.М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка,1981. 264 с.
- 49.Морозов В.П. Особенности спектра вокальных гласных // Механизмы
речеобразования и восприятия сложных звуков. Москва- Ленинград,
1966. С. 73-86.
- 50.Морозов В.П. Резонансная теория пения и речи. Методики мастеров.
Солькое, хоровое пение, сценическая речь. Москва : Изд. Когито-Центр,
2013. 440 с.
- 51.Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Ленинград : Наука, 1967.
- 52.Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград, 2007.
120 с.
- 53.Морозов Л.Н. Школа классического вокала. СПб. : Лань, 2008. 48 с.
- 54.Мюрисеп Р. Л. Орфоэпия. Дикция : учебное пособие / НГК(А) им.
М.И.Глинки. Н.Новгород, 2013. 64 с.
- 55.Назайкинский Е.В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш.
учеб. заведений. Москва. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 56.Назайкинский Е.В. Теория циклических форм в наследии Е.В.
Назайкинского. // 2016.
- 57.Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка,
1982. 319 с.

- 58.Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 59.Назаренко И.К. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 624 с.
- 60.Настюк, Е. Окно как символ в искусстве. Портал в иные миры. Retrieved from
[https://artchive.ru/encyclopedia/2740~The window as a symbol in art](https://artchive.ru/encyclopedia/2740~The%20window%20as%20a%20symbol%20in%20art)
- 61.Нестеренко Е. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. 85 с.
- 62.Нестьева М. Эволюция Б. Тищенко в связи с музыкальным театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Ред. сост. В. И. Казенин. В.1. Москва : Советский композитор, 1981. С. 299-356.
- 63.Нивельт О., Каминский Д. Соотношение слова и музыки в камерных вокальных жанрах. Одесса, 1977. 356 с.
- 64.Павловский, А. (1989). Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой: Монография. Ленинград : Советский писатель, 352 с.
- 65.Петриков С. Роль драматургии в композиционном процессе // Советская музыка. 1987. №IV. С. 77-79.
- 66.Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 55 с.
- 67.Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
- 68.Сохор А.Н. Путь советской песни. Москва : Советский композитор, 1968. 108 с.
- 69.Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке : Серия: Брошюры «Вопросы эстетики», Изд. : Музыка, 1968. 105 с.
- 70.Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров : учеб. пособие для студ. музыкальных вузов. Нижний Новгород : Издательство Нижегородской консерватории, 2013. 30-52 с.
- 71.Сыров В. Стилъ композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко) / В. Сыров // Сов. музыка 70–80-х годов.

- Стиль и стилевые диалоги / сб. тр. ГМПИ. им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 82. С. 123– 143.
72. Сыров В. О стиле Б. Тищенко // Проблемы музыки XX века. : Горький, 1977. С. 158–178.
73. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / общ. ред. А.Н.Сохор. Москва : Музыка, 1971. 365 с.
74. Фрид Р.З. Выразительные средства музыки. Ленинград : Музгиз, 1960. 46 с.
75. Цветаева М. И. Бессоница. Фолио, 2012. 220 с.
76. Цветаева М. И. Искусство при свете совести. Азбука, 2017. 352 с.
77. Цветаева М. И. Избранные произведения. Вступительная статья Вл. Орлова. Москва - Ленинград : Советский писатель, 1965. 810 с.
78. Цветаева А. Воспоминания. ИЗОГРАФ, 1995.
79. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
80. Шагинян, М. Самая настоящая поэзия. (Рецензия М.Шагинян на первую книгу М.Цветаевой). Вступительная заметка, публикация и комментарий Е.Шагинян. Retrieved from <https://voplit.ru/article/samaya-nastoyashhaya-poeziya-retsenziya-m-shaginyan-na-pervuyu-knigu-m-tsvetaevoy-vstupitelnaya-zametka-publikatsiya-i-kommentarij-e-shaginyan/>
81. Швейцер В. А. Марина Цветаева. Москва : Молодая гвардия, 2007. 591 с.

•