В 1943 году Прокофьев был в числе музыкантов, поздравлявших С. В. Рахманинова, «прославленного мастера русского музыкального искусства» [7, *с. 393*], с 70-летием и спустя несколько дней выражавших глубокую скорбь по поводу его смерти. Он пережил своего старшего современника ровно на 10 лет. В эти годы музыка Рахманинова, звучащая по радио и иногда в концертных залах, вновь завоевала советскую аудиторию. М. А. Мендельсон-Прокофьева утверждала, что неоднократно слушал ее и Прокофьев, особенно восхищаясь темами «удивительной красоты» [8, *с. 393*] Второго фортепианного концерта, так сильно полюбившегося ему со времен студенчества в Петербургской консерватории.

Литература

1. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. М.: Музыка, 1988. 526 с.
2. *Кашкин Н.* Музыкальная выставка // Русское слово. 1910. № 43. С. 6.
3. *Метнер Н. К.* Письма / Ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1973. 352 с.
4. *Прокофьев С. С.* Автобиография / Ред., подг. текста, коммент. и указатели М. Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1982. Изд. 2-е, доп. 599 с.
5. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. В 3 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 2. М.: Советский композитор, 1980. 583 с.
7. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. В 3 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 3. М.: Советский композитор, 1980. 573 с.
8. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Ред.-сост. С. И. Шлифштейн. М.: Музгиз, 1961. Изд. 2-е, доп. 707 с.
9. *Прокофьев С.* Дневник. В 3 ч. / Подг. к публ. С. С. Прокофьева-младшего. Ч. 1. Париж: DIAKOM, 2002. 812 с.
10. *Прокофьев С.* Дневник. В 3 ч. / Подг. к публ. С. С. Прокофьева-младшего. Ч. 2. Париж: DIAKOM, 2002. 891 с.
11. *Энгель Ю. С.* Прокофьев. Второй вечер современной музыки // Русские ведомости. 1917. № 33. С. 4–5.

Anna PARFINENKO

The notes about three piano sonatas by G. Banschikov: material, form, style

The article is dedicated to the analysis of form and style Gennady Banshchikov's music on the material of his piano sonatas № 1–3.
Keywords: Gennady Banshchikov, piano sonata, genre, style, musical language, musical form, polyphony, rhythm, thematicism, texture, rational and irrational.

Анна ПАРФИНЕНКО

Заметки о первых трех фортепианных сонатах Г. И. Банщикова: материал, форма, стиль

Статья посвящена исследованию особенностей формы и стиля музыки Геннадия Ивановича Банщикова на материале фортепианных сонат № 1–3.
Ключевые слова: Г. И. Банщиков, фортепианная соната, жанр, стиль, музыкальный язык, музыкальная форма, полифония, ритм, тематизм, фактура, рациональное и иррациональное.

Жанр сонаты занимает в творчестве Геннадия Ивановича Банщикова значительное место. Он — автор пяти фортепианных сонат, четырех сонат для готовыборного баяна, Сонатины-ostinato для фортепиано, дуэтных сонат (для кларнета и фортепиано, флейты и фортепиано, арфы и органа, альта и фортепиано), Триосонаты для скрипки, альта виолончели и фортепиано. Фортепианные сонаты по времени создания охватывают период протяженностью в тридцать лет: Первая соната — 1968 год, Вторая — 1973, Третья — 1974, Четвертая — 1988, Пятая — 1998 год.

Хронологическая близость, а также стилистическая общность первых трех сонат (при всей индивидуальности решения каждой) позволяет объединить их в отдельный «блок» внутри «макроцикла» пяти фортепианных сонат. Свою трактовку этой фортепианной триады дает

Э. И. Финкельштейн — автор монографического очерка, посвященного творчеству Банщикова. Он рассматривает первые три сонаты как части сонатного «макроцикла», где функцию первой части выполняет Третья соната, Вторая соната — его лирический центр, а Первая соната — лаконичный финал [1] [8, *с. 37*].

Однако распределение функций частей в триаде представляется иным (за исключением роли Второй сонаты). Первая соната, в которой намечены характерный для Банщикова тип материала и приемы работы с ним, выполняет функцию первой части. Третья соната — финал «блока» ранних сонат, своего рода квинтэссенция композиторского стиля Банщикова, сложившегося к этому времени в жанре фортепианной сонаты.

Четвертая и Пятая сонаты (отделенные от первых трех большим временны́м промежутком) отличаются от ранних. Первым трем сонатам присущи подчеркнутая экспрессивность высказывания, сложность музыкального языка, неожиданность поворотов в процессе развертывания формы. В Четвертой и Пятой сонатах музыкальный язык и сам процесс формообразования обнаруживают тенденцию к простоте, ясности. В них нет и острой экспрессии, напряженной драматической конфликтности первых сонат. Ведущими свойствами становятся красочность музыкальных образов, жанровость, медитативность [2].

Первые три сонаты с точки зрения строения цикла решены по-разному: Первая соната — одночастная, Вторая — двухчастная, Третья — трехчастная. Одночастность Первой сонаты естественным образом вписывается в одну из характерных тенденций развития этого жанра, наметившуюся в эпоху романтизма и постромантизма, а также отражает свойственное музыке XX века стремление к сжатию, компактности формы, сочетающееся с насыщением ее максимумом музыкальной информации. Последнее реализуется в интонационной концентрированности самих «носителей» музыкальной информации — тематизма и процесса его развития (формообразования).

В Первой сонате Банщикова сквозь аклассичный по своей интонации и способам развертывания материал просматриваются черты сонатной формы. Во Второй сонате Банщиков опирается на модель трехчастного сонатного цикла с классико-романтическим темповым контрастом *быстро — медленно — быстро*. Однако, как и в Первой сонате, тип материала и трактовка формы частей демонстрируют индивидуальный стиль, отражающий новации музыкального языка второй половины XX века. Наиболее развернутая по масштабам Третья соната представляет собой нетиповой двухчастный цикл *медленно — быстро*. Здесь, как и в первых двух сонатах, проявляется тенденция к тотальной континуальности, слитности формы в каждой из частей. В обеих циклических сонатах присутствуют характерные приемы объединения цикла: переходы *attacca*, явно выраженные интонационно-тематические связи частей.

Особенность стиля Банщикова, в полной мере проявившаяся уже в ранних сонатах, заключается в сочетании *внешней спонтанности* и *внутренней организованности* музыкального процесса, в соединении *иррационального* и *рационального начал*. Это качество отмечала Е. А. Ручьевская: «На первый взгляд творчество Банщикова кажется спонтанным, скорее интуитивным — будто композитор мало озабочен проблемами техники и пишет лишь под напором фантазии. Более детальное вслушивание и „всматривание“ в текст обнаруживает мастерство, продуманность деталей, активное строительство формы» [3] [6, *с. 28*].

Само стремление к «рациональному оформлению иррационального» является одной из доминант искусства XX века — в музыке, литературе, поэзии, живописи (додекафония; проза, отражающая «поток сознания»; кубизм, абстракционистские течения в живописи и многое другое). И стиль Банщикова по-своему отражает эту тенденцию.

Отметим некоторые общие черты его стиля с точки зрения объединения *рационального* и *иррационального*. В метроритмической, ладогармонической, фактурной организации материала сонат действуют две силы: с одной стороны, внешне спонтанное «векторное» движение музыкального потока, с другой — противодействие спонтанности в виде структурирующей материал основы. Так, если звуковысотное движение производит впечатление полной свободы, «неуправляемости», то в роли организующей силы может выступить метроритмическая основа. Пример — начало первой части Второй сонаты, основанное на импровизационном, казалось бы, повторении сначала тона h^2, затем e^1. Однако здесь присутствует закономерность: каждая из длительностей, следующих друг за другом, короче предыдущей на одну восьмую. В конце третьей части сонаты этот принцип проявляется по-другому, в «зеркальном отражении», в постепенном увеличении длительностей (*Пример 1 а, б*) [4].

---

[1] Такая трактовка триады первых фортепианных сонат отражена и в самой структуре работы Э. И. Финкельштейна, где сонаты рассматриваются не последовательно — в хронологическом порядке, — а в «зеркальном отражении», согласно их трактовке, предлагаемой автором.

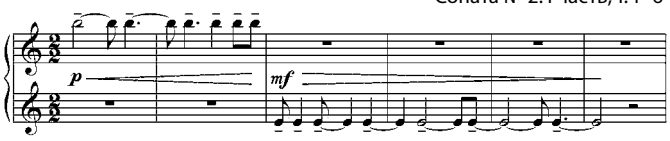
[2] Возможно, это обусловлено тем, что последние две сонаты написаны в период, когда в творчестве Банщикова происходит поворот от инструментальной музыки в сторону вокально-симфонической. Вокальная музыка диктует свои правила организации музыкальной ткани — с вынужденным, в определенной мере, ограничением в отношении интонационной и метроритмической сложности, которая присуща музыкальному языку Банщикова в чисто инструментальных жанрах. Вполне вероятно, что эти тенденции отразились и в фортепианных сонатах.

[3] Э. И. Финкельштейн рассматривает это же свойство с другой позиции — взаимодействия в музыке Банщикова двух стилевых идеалов: постромантического и классического.

[4] Все примеры приведены по изданию: *Банщиков Г.* Сонаты для фортепиано. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004.

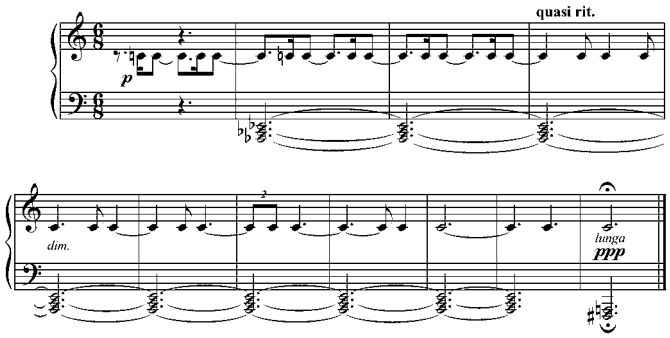
Пример 1 а

Соната № 2. I часть, т. 1–6



Пример 1 б

Соната № 2. III часть, т. 238–248

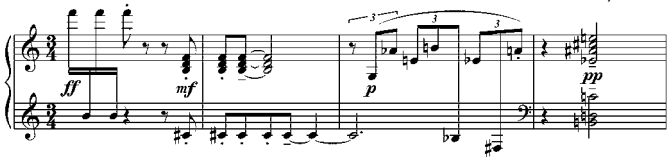


Организующим компонентом музыкальной ткани становится и *ладогармонический комплекс*, выполняющий роль «центрального элемента» (термин Ю. Н. Холопова). Этот тип организации характерен для музыкального языка Банщикова, по-своему преломляющего одну из тенденций эволюции лада и гармонии в музыке XX века.

Так, например, в Первой сонате одним из элементов, концентрирующих в себе выразительность и определяющих структуру ткани сонаты, является *тритон*. Соната открывается «возгласом» $f^3 – h^1$, и далее тритоновая ячейка становится важным элементом строительства ее горизонтали и вертикали (*Пример 2*). Не случайно, что мотив движения по уменьшенному трезвучию, опирающийся на тритон, выделен в кульминации сонаты, где он превращается в остинато (*Пример 3*).

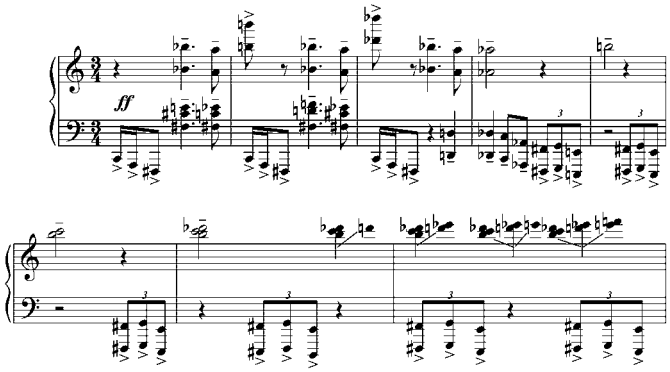
Пример 2

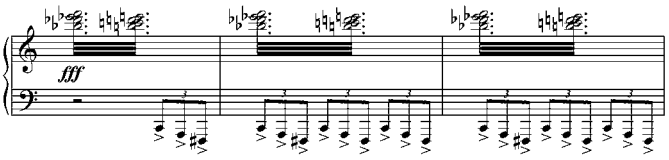
Соната № 1, т. 1–4



Пример 3

Соната № 1, т. 111–121



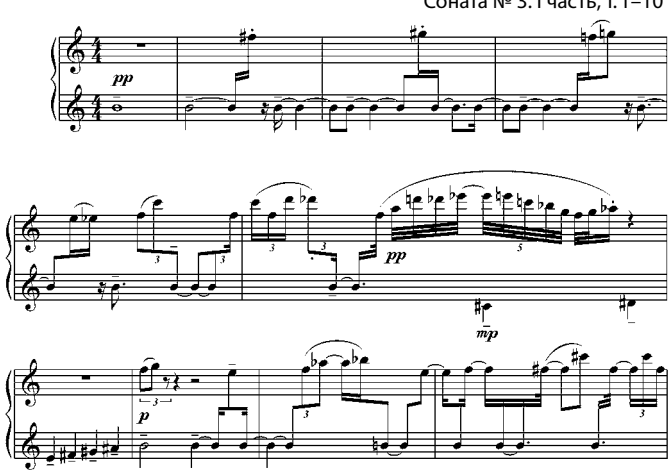


Часто внешне «неуправляемая», «хаотичная» музыкальная ткань у Банщикова подчинена законам *полифонии*. Полифония одноголосных линий и целых звуковых пластов является основой мышления композитора, и в этом Банщиков — яркий представитель музыки второй половины XX века. Он использует целый арсенал полифонических приемов. Из первых трех сонат упорядочивающая роль полифонии наиболее показательна во Второй сонате, в развивающих сегментах ее первой части — предельно свободных, абсолютно «спонтанных» на слух, но при этом организованных приемами имитационной и контрастной полифонии.

Функцию *рационального* может взять на себя интонационно-мелодическая сторона, в то время как метроритмическое начало выступает в роли элемента *иррационального*. Для любой из фортепианных сонат Банщикова характерна сложная, изощренная, часто синкопированная ритмика, отсутствие «слышимого» такта, метричности и периодичности синтаксических структур. В этих условиях организующей силой становится повторность интонационных ячеек, отдельных тонов. В качестве примера приведем начало первой части Третьей сонаты. Звуковысотно и ритмически изощренная одноголосная линия темы, постепенно разветвляющаяся в двухголосие, создает впечатление свободной, «непредсказуемой» импровизации. В роли интонаций, структурирующих музыкальную ткань, внешне лишенную ритмических и синтаксических «оков», здесь выступает периодическое возвращение к тону h^1, а также гамма H-dur, всегда начинающаяся со второй ступени и в музыке части неоднократно повторяющаяся (*Пример 4*).

Пример 4

Соната № 3. I часть, т. 1–10



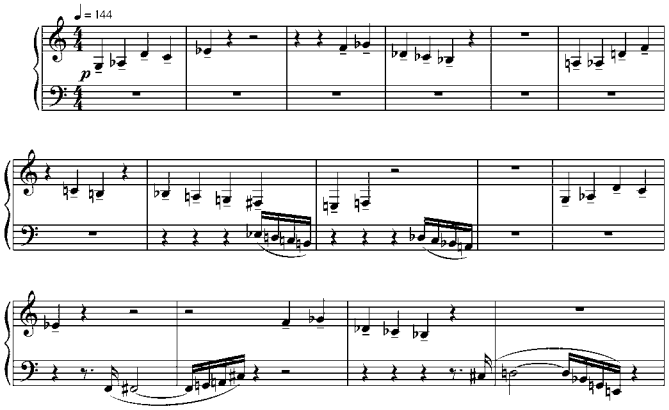
Характерной чертой стиля Банщикова является опора формообразования на *многоэлементный исходный те-*

матический комплекс. Его интонационное разнообразие дает возможность выстроить крупную форму, «вывести» новый контрастный материал из первоначального, используя всевозможные приемы вариантного развития.

Сравним две темы в начале финала Третьей сонаты. Первая представляет собой соединение двух контрастных линий: движение ровными длительностями в верхнем голосе и фрагментарные реплики шестнадцатыми в басу, к которым постепенно присоединяется пунктирный мотив (*Пример 5 а*). Следующая тема — явный вариант первой, но с вертикальной перестановкой этих линий. Очевидно родство движения четвертями, а также секундовых интонаций в нижнем голосе исходного материала и верхнем голосе вариантного (*Пример 5 б*).

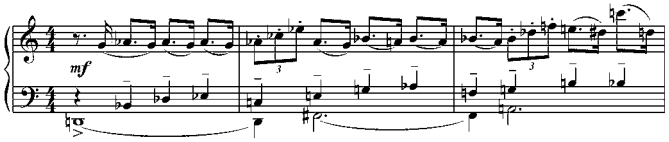
Пример 5 а

Соната № 3. II часть. Первая тема, т. 1–15



Пример 5 б

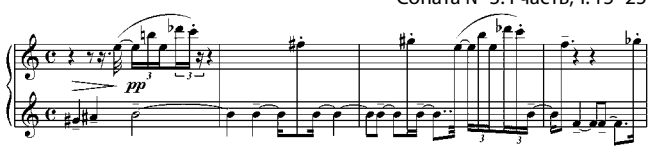
Соната № 3. II часть. Производная тема, т. 40–42

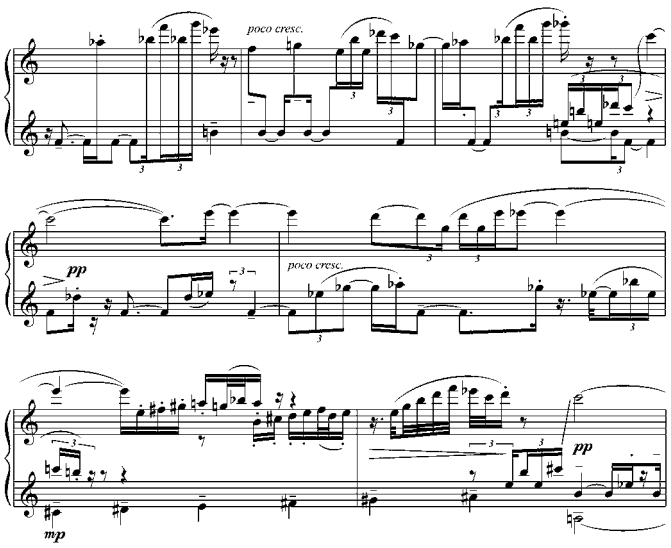


Первую часть Третьей сонаты Банщиков выстраивает на основе ее начальной темы (см. *Пример 4*). В само́й мелодической линии здесь уже заложен принцип контрастной полифонии (он отражен в нотном тексте графически). Далее композитор изобретательно преобразует исходные мелодико-ритмические ячейки: «горизонталь» словно разбивается на фрагменты и дается в вертикальном «срезе», что делает полифонизированную фактурную ткань сложно организованной, но при этом тематически единой (*Пример 6*).

Пример 6

Соната № 3. I часть, т. 15–25





Как отмечено выше, уже в Первой сонате, написанной во время учебы Банщикова в аспирантуре, отчетливо проявились свойственные его композиторскому стилю черты. Музыкальный язык, характерный для 60-х годов XX века, усиление роли тембра, регистра, динамики, артикуляции, фактурные новации, опора на диссонанс, ассоциации с серией — все это представлено в Первой сонате. Но при всей аклассичности ее форма вызывает аналогии с сонатной: экспонирование двух материалов, подобных главной (т. 1–55) и побочной партии (т. 56–79); разработка (т. 80–121); динамизированная реприза (т. 122–180) и кода (т. 181–195). В роли «знаков пунктуации», обозначающих грани формы, выступают паузы с ферматой (т. 55: главная — побочная в экспозиции; генеральная пауза в т. 159: главная — побочная в репризе; т. 75: побочная — переход к разработке; т. 180: конец репризы — кода) и смены темпа (материал побочной в экспозиции и репризе отмечен замедлением темпа от *Allegro* к *Moderato molto*; разработочный сегмент формы и кода возвращают первоначальный темп *Allegro*).

В образном плане многое здесь ассоциируется с типично экспрессионистским, предельно острым выражением *субъективно-иррационального* (не случайно среди значимых для Банщикова композиторских имен — А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, Р. Штраус). Начало сонаты (см. *Пример 2*) отсылает слушателя к музыке композиторов нововенской школы: диссонантная интервалика, «псевдоряд»[5] триольного оборота (см. *Пример 2*, т. 3), разъединенность, внешняя «бессвязность» мелких синтаксических ячеек, подчеркнутая паузированием, фактурно-регистровой разорванностью, артикуляционными и динамическими контрастами[6].

Объединяющую роль в сонате играет интервал уменьшенной квинты, с которого она начинается. В завершении второго сегмента экспонирования (т. 14–28) на тритон опираются все интонационные обороты: ости-

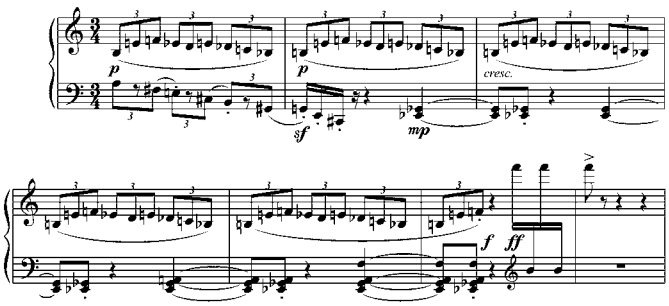
[5] Термин Э. И. Финкельштейна [8].

[6] Подобный тип музыкального языка характерен и для других ранних сочинений Банщикова, например, для «Маленького дуэта для скрипки и фортепиано», написанного за три года до Первой сонаты.

натная триольная линия, помещенный в низкий регистр мотив (движение по звукам уменьшенного трезвучия), а затем и сам аккорд. Возвращение начального возгласа $f^3 – h^1$ выполняет роль «суммирующего» каданса (*Пример 7*).

Пример 7

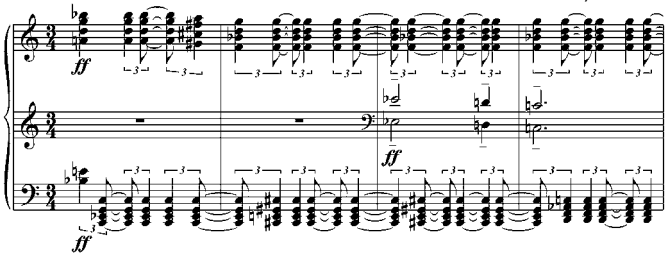
Соната № 1, т. 24–30



Еще одна лейтинтонация, объединяющая ткань сонаты, — в объеме нисходящей малой терции — выделена в кульминационном фрагменте главной партии: движением диссонирующих аккордовых комплексов (в верхних голосах), а также «скандирующим» этот оборот октавным «возгласом» (в средних голосах). Особенность этого фрагмента состоит в ритмической полифонии регистрово отдаленных, «встречных» аккордовых пластов. Временно́е расхождение линий (ритмический канон с расстоянием в одну восьмую) в итоге создает суммарный эффект равномерной триольной пульсации, поддерживающей общий с предыдущим характер движения (*Пример 8*).

Пример 8

Соната № 1, т. 31–34

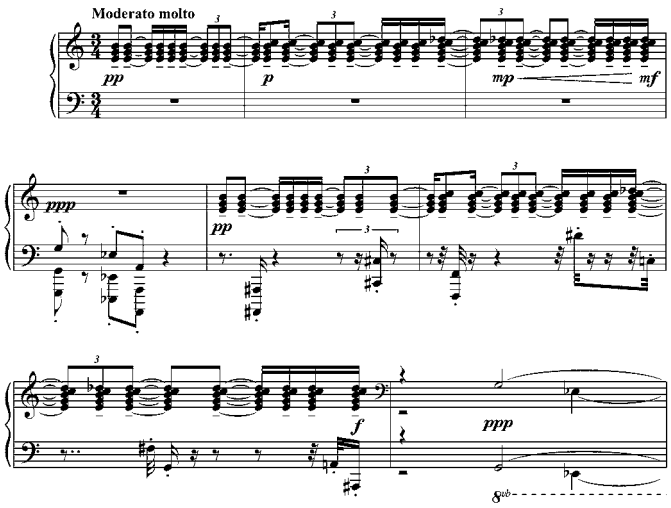


В завершающем сегменте главной партии ткань снова распадается на краткие обороты: басовый мотив уменьшенного трезвучия, малосекундовые реплики, вариант «псевдоряда» (т. 39–40), повторы из начала сонаты (репетиции тона *cis*, аккорд четвертого такта, минорное трезвучие в низком регистре) и, наконец, кадансирование на интонации нисходящей малой терции *b – a – g*. Постепенно угасание динамики (от *ff* к *ppp*), остановка движения (отмеченная паузой с ферматой в т. 55) маркируют окончание раздела экспонирования главного тематического комплекса.

Побочный материал, интонационно и фактурно более однородный, статичный, развертывается посредством вариантных повторов. Остинатной пульсации аккордов в верхнем регистре, разрастающихся секундовыми наслоениями от минорного трезвучия к подобию кластера, постепенно крещендирующих (*p — mf, pp — f, mp — ff*), контрапунктируют в нижнем регистре точечные, разорванные паузами тоны, интервалы «псевдоряда» (увеличенная секунда, уменьшенная октава, большая септима, уменьшенная септима). Сольными репликами выделены обороты с уменьшенной квинтой, связывающие побочный материал с главным. Сама опора на сонорность аккордового остинато ассоциируется с кульминационным аккордовым фрагментом главной партии (*Пример 9*).

Пример 9

Соната № 1, т. 56–63



Три сегмента вариантных повторов в побочной партии построены на сонорных темброво-регистровых контрастах. В первом (т. 56–63) верхний аккордовый пласт опирается на трезвучие e-moll в первой октаве; во втором (т. 64–71, трезвучие b-moll) он поднимается выше, затрагивает вторую и третью октаву; третье проведение (т. 72–74) на диссонантном созвучии (уменьшенный секстаккорд + малая секунда) резко опускается в басовый регистр. Интонации «псевдоряда», звучащие теперь не в контрапункте с аккордовой линией (как было в первых двух проведениях), но после нее, превращаются в связку к следующему разделу формы — разработке.

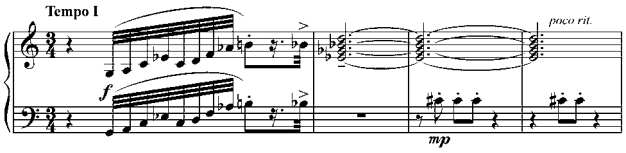
Изначальная аклассическая раздробленность синтаксиса обоих материалов экспозиции (главного и побочного) исключает применение традиционных для разработки приемов. Банщиков использует здесь иное — комбинаторику фрагментов, новые соединения разных оборотов главного тематического комплекса. Интонационно-синтаксическое подобие экспозиции и разработки сглаживает традиционный для них классический функциональный контраст «устойчивости — неустойчи-

вости». Таким образом, основным фактором контраста крупных разделов становится само наличие в экспозиции двух разных тематических комплексов (главного и побочного)[7].

Начало и завершение разработки, совпадающее с началом репризы, интонационно одинаковы: это один из оборотов главного тематического комплекса (см. т. 14–15 экспозиции) — императивная фигура «взлета» тридцать вторых (*Пример 10*). Развитие направлено к кульминационной попытке «прорыва» одного из лейтоборотов сонаты (нисходящего малотерцового хода *b – a – g*) в резко трансформированном виде: остинатном скандировании ритмомотива диссонирующих аккордов на *ff*, с «искажающими» терцовый ход восходящими скачками (от тона *a* на уменьшенную октаву, уменьшенную кварту, чистую октаву). В конце разработки соединяются две линии: внизу — настойчиво «напоминаемый» на протяжении разработки басовый мотив движения по уменьшенному трезвучию (*c – a – fis*), превратившийся в триольный остинатный фон; наверху — диссонирующий кластер, «поглотивший» попытки прорыва лейтоборота нисходящей терции (*Пример 11*).

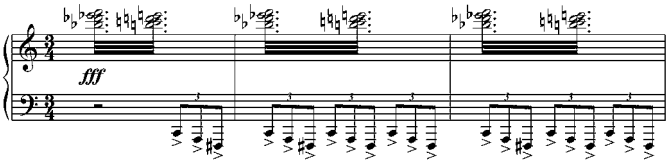
Пример 10

Соната № 1, т. 80–83



Пример 11

Соната № 1, т. 119–121



Возвращение в репризе начального оборота разработки обозначает цезуру в форме, однако смена функции раздела ощущается очень опосредованно. Разработочная и репризная фазы слитны, поскольку весь материал неустойчив, и эта слитность ассоциируется с одной из характерных черт романтической сонатной формы — когда зона кульминации в конце разработки «перетекает» в начало динамической репризы.

Тематическое развитие в репризе имеет более целенаправленный, в сравнении со «спонтанностью» экспозиции, характер. Начальный, синтаксически «атомарный» сегмент главной (т. 1–13 экспозиции) отсутствует. Последующий (соответствующий т. 14–30 экспозиции) в репризе масштабно сжат, его развитие направлено к третьему, аккордовому сегменту главной. Его начало в репризе вдвое расширено и динамизировано, на кульминации — скандированном «провозглашении» (*fff*) нисходящего малотерцового лейтоборота (*des – c – b*, *ces – b – as*) на фоне басовых триольных фигураций по уменьшенному трезвучию — «фактурная модуляция» объединяет оба сегмента главной в единую линию.

«Возглас» постепенно исчезает, растворяясь в фигурации фона, и снова «возрождается» в новых аккордовых оборотах (т. 150), напоминающих об аналогичном фрагменте разработки (см. т. 106). Ритмический рисунок оборотов — резкий обрыв ритмомотива на слабой (второй) доле такта; остинато диссонантной «вертикали», состоящей из двух пластов — неизменного басового созвучия от Es_1 и восходящей линии созвучий в верхнем регистре (ее сопрановый голос идет по тонам уменьшенного трезвучия, затем — септаккорда), подчеркнуто акцентная артикуляция — все это создает новую волну кульминационного нарастания.

Генеральная кульминация сонаты приходится на побочную партию, которая — после резкого (на *fff*) «обрыва» аккордового движения и такта паузы — звучит в темпе *Moderato molto* мощно и грандиозно (*ffff*), охватывая весь регистровый диапазон фортепиано.

Банщиков меняет в репризе темброво-тональную окраску побочной, начиная ее с фрагмента, соответствующего т. 64 экспозиции, где мягкое трезвучие e-moll уступает место «призрачному» b-moll'ному. Однако динамика *ffff* (вместо *ppp* в экспозиции) делает звучание побочной в репризе «экстремальным».

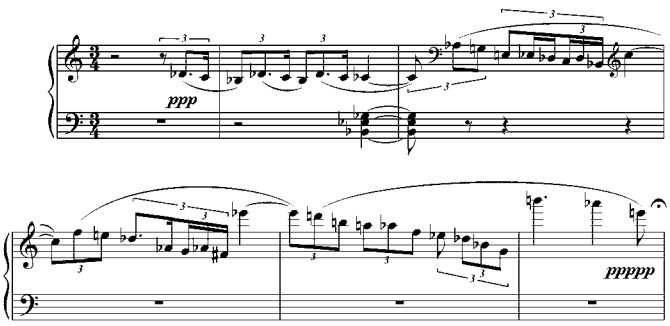
Фактура побочной, аналогично экспозиции, соединяет три линии, но при этом аккордовая верхняя линия фактурно уплотнена, занимая двумя «ярусами» 1–3-ю октавы. Трезвучия постепенно превращаются в мощные кластеры, столь же резко, мощно звучат регистрово разбросанные реплики отдельных тонов в других линиях фактуры. В конце побочной, на постепенном *diminuendo*, остаются две фактурные линии (остинато перемещенного в низкий регистр трезвучия b-moll и спускающиеся по полутонам кластеры наверху), звучность постепенно истаивает от *fffff* до *ppp*.

Завершение репризы (т. 175) — реакция на кульминацию-«катастрофу». Это сольный одноголосный «монолог»: замедление темпа (*Meno mosso*), повтор малотерцовой лейтинтонации *des – c – b* и ее «щемящего» варианта *des – c – ces*, мелодические фразы с экспрессивными регистровыми «разрывами» в окончаниях ($h – c^1$, $fis^1 – e^3$, $g^1 – h^3$), предельно приглушенная динамика (от *ppp* до *ppppp*), интонационный «знак катарсиса» — ход по мажорному трезвучию $h^3 – as^3 (gis) – e^3$ в конце, «отрицающий» предшествующее уменьшенное $des^2 – b^1 – g^1$ (*Пример 12*).

[7] Тенденция сглаживания функционального контраста разделов сонатной формы является одной из характерных в музыке конца XIX — начала XX века (например, у Малера, Скрябина).

Пример 12

Соната № 1, т. 175–180



Лаконичная кода, возвращающая темп *Allegro*, — это своего рода post scriptum к происшедшей драме. Она основана на материале второго сегмента главной партии — безостановочном движении триолей, застывающих в повторах одних и тех же фигур, басовых репликах (мотив движения по уменьшенному трезвучию, диссонирующее созвучие от *Es*, неоднократно звучавшее в разработке и репризе). Заключительный каданс сонаты повторяет фрагмент, предваряющий побочную в репризе: мощное, на *fff*, скандирование диссонантных аккордов. Последний диссонирующий аккорд (т. 195, *ffff*), «сложенный» из малой секунды и малой септимы (его предшественник — кластер в конце разработки, см. т. 117–118), воспринимается как сжатая в «вертикаль» малотерцовая лейтинтонация, Этот вариант — с обликом, искаженным и «по горизонтали» (сжатым до уменьшенной терции), уже прозвучавший в завершении репризы (т. 169–170, ход *des – c – ces*), затем в «монологе» (см. *Пример 12*), — становится итоговым в развертывании драматической интонационной коллизии сонаты.

В Первой сонате индивидуальность стиля Банщикова проявилась не только в экспрессионистском характере языка, но также и в тщательной работе с материалом, с интонацией, в результате которой внешне разорванное, «хаотичное» музыкальное пространство оказывается связным, логичным целым. И это качество связности формы при внешней ее «произвольности» становится в дальнейшем одной из характерных черт композиторского стиля Банщикова.

Специфика стиля Банщикова отчетливо выступает в сопоставлении его Первой сонаты с фортепианными сонатами другого выдающегося представителя ленинградской-петербургской композиторской школы — Б. И. Тищенко. Речь идет о Второй (1960) и Третьей (1965) сонатах Тищенко, написанных (как и соната Банщикова) в 60-е годы XX века. Если у Тищенко фортепианная соната — это своего рода «эквивалент» симфонии, о чем свидетельствуют масштабы, отражающие глобальность замысла, то для Банщикова соната — сфера сугубо камерного высказывания.

Для ранних сонат Тищенко характерна опора на виртуозный пианизм. Их музыке свойственен национально-русский характер интонации, слышна связь и с первичными жанрами, в том числе фольклорными, что особенно ярко проявилось во Второй сонате. Фактура нередко гомофонная, тип развития материала — преимущественно экстенсивный.

Иное в Первой сонате Банщикова: лаконизм, опора на полифоническое письмо, интроспективный характер материала, эстетика «избегания» отсылок к первичным жанрам, к пианизму виртуозного плана, экспрессионистский «наднациональный» характер интонации. Большинство из перечисленных качеств становятся константами стиля его инструментальной музыки.

Литература

1. *Банщиков Г. И.* Авторы рассказывают // Советская музыка. 1971. № 12. С. 148.
2. *Банщиков Г. И.* Время решать главные задачи // Советская музыка. 1987. № 10. С. 20.
3. *Банщиков Г.* К счастью, мне не приходится меняться… (Беседа с С. Фроловым) // Советская музыка. 1990. № 2. С. 2–9.
4. *Банщиков Г. — Фролов С.* Диалог // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 212–220.
5. *Ручьевская Е. А.* К юбилею Геннадия Ивановича Банщикова // Обертон. Газета Санкт-Петербургской консерватории. 2003. № 5 (808). С. 7.
6. *Ручьевская Е. А.* Парус под ветром // Советская музыка. 1980. № 9. С. 28–33.
7. *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. В 2 т. Т. 1. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 337–388.
8. *Финкельштейн Э. И.* Геннадий Банщиков: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1983. 93 с.