

А.С. Алпатова, В.И. Лисовой

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ С ЧЕЛОВЕКОМ И КУЛЬТУРОЙ: ТРИО ДЛЯ СКРИПКИ, КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ ВИТАУТАСА БАРКАУСКАСА И ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО

*Я думал о Человеке и его судьбе.
В. Баркаускас*

*Музыка, народная музыка, культура народов
Это миры, в которых я живу...
И. Мациевский*

Произведения композиторов-современников, по отношению к которым еще не успели сложиться устойчивые музыкально-критические стереотипы, всегда вызывают особый интерес исследователей. Ведь выраженная с музыковедческой точки зрения *вербальная трактовка смысла*, представленного в сочинении *невербальными средствами*, может быть поддержана мнением композитора, подкреплена его комментариями. В то же время содержание самого *Текста*, отделенного от *Автора*, дает возможность расширять границы *музыковедческой интерпретации*. Одно направление этого расширения обозначено близостью и даже схождением *научных взглядов и слушательских реакций* исследователей, зависящих как от их опыта и различных типов музыкального восприятия, так и от специфики самих образцов современной музыки, часто открытых практически всем историческим эпохам и художественным стилям. Другое направление связано с подходом к анализу произведений композиторов, так или иначе опирающихся в своем творчестве на *этническую музыку*, с помощью *этномузыковедческого подхода*. Оба направления не только не противоречат, но и дополняют друг друга.

С позиции, в той или иной мере учитывающей обозначенные направления, могут быть рассмотрены произведения известных авторов, написанные в жанре *трио для скрипки, кларнета и фортепиано*. Это Трио op. 92 (1991) признанного классика литовской музыки Витаутаса Прано Баркаускаса (р. 1931) и трио «Звучания» (1996) крупного российского композитора и ведущего ученого-этноинструментоведа Игоря Владимировича Мациевского (р. 1941).

Объем данной публикации не позволяет подробно охарактеризовать художественную и культурную деятельность музыкантов-современников. Отметим только, что неожиданно близкими оказываются их творческие судьбы: оба начали заниматься музыкой в раннем возрасте и с детства интересовались родной, национальной музыкальной культурой (соответственно – литовской и украинской); оба сделали выбор в пользу профессии музыканта, поначалу проявив свои способности в других областях (В. Баркаускас – в физике и математике, И. Мациевский – в медицине). Манеры письма композиторов также во многом сходны – их отличает особое отношение к игровому началу в музыке. В сочинениях это проявляется в

своеобразной игре тембрами и динамикой, различными видами тематизма и атональности, виртуозными исполнительскими приемами и сонорными эффектами.

В то же время их художественные приоритеты во многом разнятся, и это накладывает отпечаток как на индивидуальный музыкальный стиль каждого композитора, так и на характер восприятия их произведений слушателями. В центре внимания В. Баркаускаса находится *внутренний мир человека, его мысли и чувства, события жизни и эмоциональные переживания*. Происходящее в окружающем мире композитор пропускает через себя, давая ему свою собственную, но не лишенную объективности трактовку. На стиль И. Мациевского гораздо более глубокое воздействие оказывает его творческое и исследовательское внимание к *этнической музыке*. Весьма значимыми в этом контексте являются *традиционные культуры*, рассматриваемые им в их становлении, развитии, затухании и последующем возрождении, а также *историко-культурные события* и связанные с ними *судьбы народов и отдельных людей*.

Трио для скрипки, кларнета и фортепиано В. Баркаускаса, посвященное жене композитора Светлане Баркаускене, появилось в эпоху кардинальных изменений как в политической и культурной жизни Литвы, так и в жизни и творчестве самого композитора в начале 1990-х годов. Произведение отражает происходящие события опосредованно – в образах уходящей в прошлое *«рутины»¹*, мешающей свободно мыслить и творить художнику, и *новых творческих идей*, встречи с которыми он ждет. В связи с таким замыслом композитора в трио в целом можно выделить в качестве ведущего принципа музыкально-драматургического развития *принцип восхождения*. В художественной концепции сочинения – это восхождение-обновление, отказ от старого и отжившего прошлого ради надежд на обновление-очищение в будущем.

Принцип восхождения представлен пятью основными типами. Первые два – *регистровый* (каждая часть трио звучит в более высоком регистре, чем предыдущая) и *темпово-динамический* (постепенное замедление происходит как на микроуровне – от начала к концу первой части, – так и в масштабах всего цикла – от первой части к концу произведения; ослабление же динамической амплитуды прослеживается от первой к третьей части). Третий тип связан с общим планом развития от *остинатности* к *мелодизму* – движением от *сигнала* в первой части к *попевке* во второй части (имитация мотивов пения птиц и голосов животных, аллюзия ритуальных закличек) и *пению* в третьей части. Четвертый тип касается накопления, развития и нарастания *прерывности* (дискретности), сменяющей *непрерывность* (континуальность). Пятый тип представляет общий план как устремленность от *неоархаической* к *академической* сфере и содержит идею преобразования–одухотворения образов.

¹ Определение дано самим композитором. – Беседа авторов статьи с В. Баркаускасом и С. Баркаускене 22.03.10.

Такому плану соответствует и модель формообразования произведения, в основе которой лежит *принцип волнового развития*. Волнообразность может быть выражена графически и символически с помощью геометрических фигур. В первой части это *кривая* (дуга): серия дугообразных динамических линий в музыкальной композиции создает *разомкнутость* сюжетной фабулы. Во второй части это *круг* или *окружность*: *рондообразность* отражается в сплошном общем движении образа главной героини сочинения. В лирическом по характеру финале это *треугольник*: строгие очертания трехчастного цикла замыкают всю композицию сочинения.

Несмотря на яркие стилевые различия в тексте всех частей трио произведение характеризуется обращением автора к *моделям архаической и традиционной музыки* в рамках современной техники композиторского письма, основанной на *сонорности*. В первой части в тембровой характеристике музыкальных инструментов в определенной степени представлены архетипические основы их функций. При музыкальной характеристике образов «рутины» благодаря широкому использованию тембровых возможностей и разнообразию исполнительских приемов кларнет часто выступает как своеобразный прааэрофон – *духовая или выдувная охотничья трубка*. *Скрипка* может трактоваться как прародитель хордофона – *музыкальный лук*, а тембр фортепиано отчасти напоминает об архаических *бубне и погремушках*. В то же время во второй и третьей частях сочинения инструменты предстают в своем привычном академическом облике.

Трио «Звучания» И. Мациевского было посвящено памяти российского музыканта, композитора и музыковеда, профессора Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова Юзефа Геймановича Кона (1920-1996). Однако в нем был использован фрагмент музыки к созданному в тот же период, что и трио В. Баркаускаса, на собственный сценарий фильму «Прощание» (реж. А. Каневский, Беларусьфильм, 1991). В начале 1990-х годов музыка к фильму была показана Ю.Г. Кону и получила его одобрение. Основу сюжета фильма составляет судьба современных народных белорусских музыкантов, последних носителей когда-то развитой, но в настоящее время исчезающей традиции. В каком-то смысле этот сюжет может быть сопоставлен с сюжетом другого музыкального фильма И. Мациевского – «Древо вечности» (реж. А. Каневский, Беларусьфильм, 1994), обращенного к теме сопоставления жизни человека и жизни природы. Музыка к обоим фильмам отражает дух традиционной белорусской культуры, и кроме того, в ней претворяется важная для творчества композитора идея рождения звука из тишины как возрождения к жизни².

В трио «Звучания» тема *прощания с традиционной музыкой* и ее представителями соединилась с *воспоминаниями об ушедшем музыканте и мыслителе*³. В результате возник своеобразный *инструментальный образ*

² Беседа авторов статьи с исследователем традиционной белорусской музыки Г.В. Тавлай 23.03.10.

³ Эта связь неслучайна: предки Ю.Г. Кона происходили из земель украинско-польского пограничья с их богатыми музыкальными традициями. Это во многом определило научные и творческие приоритеты ученого и музыканта, включившего традиционную музыку в круг своих интересов наряду с современным

современной культуры – живая память о еще недавно существующих выдающихся людях и их творческой деятельности, которая является связующим звеном между поколениями деятелей прошлого и будущего. В связи с этим развертывание музыкального текста трио можно трактовать как постепенное освоение – и музыкантами-исполнителями, и слушателями – необъятного по глубине и богатству образов мира звучаний. Это символизирует постижение музыкальной традиции в культуре в ее живом продолжении. Представляемые в духовном ключе образы людей и культуры (прежде всего – музыкантов-исполнителей) получили в сочинении И. Мациевского непосредственное воплощение благодаря составляющему основу музыкальной ткани взаимодействию *интонаций народного мелоса* и элементов *ладовой организации традиционной белорусской музыки* (песенные темы у скрипки)⁴ с *новаторскими приемами и техниками* композиторского письма (партия фортепиано во всех частях, отдельные разделы в партиях кларнета и скрипки)⁵. В соответствии с таким смыслом как *звуковые персонификации* данных образов в трио могут восприниматься тембры музыкальных инструментов⁶.

В связи с этим образный строй трио проявился в *тембровой драматургии*, которая непосредственно связана с трактовкой в произведении *художественного времени*. В соответствии с замыслом композитора звучания *фортепиано* не только символизируют реальные *голоса природы* (имитация шороха листьев, шелеста деревьев), но и выступают как отголоски музыки ушедшей культуры и *звуковые знаки прощания с прошлым*⁷. В то же время в партии скрипки и кларнета отражается живой мир и недавнего прошлого, и актуального *настоящего* – мир профессиональных инструментальных традиций. Периодическое же включение в музыкальную ткань трио возгласов кларнета, словно призывающего к действию, которое только должно произойти, отчасти символически указывает на устремленность в *будущее*. Необходимо отметить, что согласно замыслу композитора исполнитель на кларнете перед началом вступления своей партии не выходит на сцену из-за кулис, а появляется со стороны зрительного зала, «на ходу» играя на инструменте. Таким образом звуковое и музыкальное пространство расширяется не только внутренне, в тексте трио, но и внешне – физически охватывая и активизируя звучанием («озвучивая») «пассивную» зрительно-слушательскую аудиторию. Благодаря этому приему включения в процесс музицирования зрителей-слушателей как соучастников совместной

композиторским творчеством. См.: Мациевский И.В., А.Аблова, О.Бочкарева. Ю.Г.Кона: музыкант, ученый, педагог // Вопросы инструментоведения. Вып.5 (сост. В.А.Свободов).-СПб., 2000. С.12-17.

⁴ Г.В. Тавлай отмечает особую роль в этом произведении малотерцового лада с субквартой. – Беседа авторов статьи с Г.В. Тавлай 23.03.10.

⁵ Следует подчеркнуть, что при исключительной разносторонности интересов Ю.Г. Кона особое место в его творчестве и научной деятельности занимала современная музыка и техники музыкального письма композиторов 20 века.

⁶ Соединение в ансамбле трех инструментов служит воплощением модели традиционной белорусской инструментальной музыки. Имеющие прямые аналоги в традиции скрипка и кларнет сочетаются с фортепиано, которое символизирует традиционные белорусские цимбалы.

⁷ Беседа авторов статьи с И.В. Мациевским 24.03.10.

музыкальной игры, вовлечению в «звуковой круг» музыкального действия потенциальных заинтересованных носителей *музыкальной информации*, которая еще может реализоваться в новых формах, в композиции происходит *соединение прошлого* (знаки традиции, которой уже нет) *и будущего* (символы традиции, которой еще нет).

Во *взаимодействии знаковых функций* каждого из инструментов раскрывается содержание каждой из частей трехчастного цикла. В первой части в *диалог* вступает скрипка (условно – знак прошлого и настоящего) и фортепиано (почти во всех случаях – знак прошлого). Сольных высказываний (элементы темы) у скрипки здесь больше, чем у фортепиано, однако именно его звучания завершают построение. С помощью использования разнообразных приемов игры на фортепиано – от пальцевого и ногтевого глиссандо, трения и ударов пальцами по струнам до ударов пальцами по демпферам и раме – передается потаенность и недосказанность, *скрытый смысл* происшедшего когда-то. Образы предстают скорее в своих очертаниях, абрисах, характеризуются не только изяществом и тонкостью, но и особой прозрачностью, даже эфемерностью письма. Во второй части связываются воедино звуки скрипки (знак прошлого и настоящего) и кларнета (знак настоящего и отчасти будущего). В третьей части скрипка вызывает в памяти слушателей *песенные интонации* первой части, но теперь ее высказывание – нездешнее, неземное (тема звучит под сурдину). И в то же время именно здесь, в растворяющемся в тишине *ансамблевом согласии*, сходятся звучания всех инструментов, а значит и всех типов художественного времени. Так достигается одна из главных целей, заданных произведением, – соединить *духовные образы* в их целостности, отражающей прошлое и настоящее культуры в их нацеленности в будущее.

В целом трио В. Баркаускаса и И. Мациевского представляют собой образцы своеобразного *инструментального диалога* композиторов с современной культурой и человеком как главным носителем ее ценностей. Они передают как внешние черты, так и внутренние, весьма сложные *процессы взаимоотношений* между разными сторонами и качествами культуры и людей. Таким образом взгляды двух художников на окружающий мир дополняют друг друга и тем самым обогащают представления современников не только о содержании, но и о *смысле и предназначении музыкального искусства*.