

*А.С. Алпатова, В.И. Лисовой*

**ШТРИХИ К ФИЛОСОФСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ:  
КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРЕХ РОЯЛЕЙ ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО**

*Дай Бог, чтобы мы познавали все вещи  
инстинктом и чувством.  
Б. Паскаль. Мысли*

*Какая глубина!  
Какая смелость и какая стройность!  
А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери.*

Обращение к произведению современного композитора таит в себе немало парадоксов. Они связаны с *интерпретацией образов* музыкального текста и его художественного замысла в целом. Особенно остро вопрос интерпретации стоит по отношению к сочинениям, которые не имеют строго определенной программы, и поэтому допускают многовариантность в их прочтении и понимании. В этом случае сама интерпретация выступает в различных своих модификациях – не только как исполнительское, но и как философское, художественное, литературоведческое и музыкально-критическое толкование. В комплексе они позволяют представить многогранность содержания музыкального произведения, понять его основную идею.

Одним из ярких и самобытных образцов современной отечественной музыки, которые могут выступать в качестве предмета *философской интерпретации*, является Концерт для трех роялей известного российского композитора Игоря Мациевского (р. 1941 г.). В своем творчестве И. Мациевский обращается ко многим музыкальным жанрам – его сочинения включают духовную музыку («Белорусская месса»; оратория «Пам'ять про Лесю Українку»; кантата для сопрано, хора и оркестра «Veni, Creator Spiritus»; «Ave Maria» для сопрано и скрипки; цикл «Пять духовных песнопений» и тетраптих «Modlitwy» для хора a capella), поэму для литовских народных инструментов «Воспоминание», оперу и музыку к театральным спектаклям и музыкальным кино- и видеофильмам, вокальные циклы, песни и пьесы для детей. Но особое внимание композитора и ведущего российского ученого-инструментоведа привлекает к себе *сфера инструментальной музыки*. В ряду значительных творческих достижений И. Мациевского находятся симфония-концерт для скрипки и симфонического оркестра «Аз и Я», диптих (две трехчастные сонаты) для виолончели соло «Вступление в Апокалипсис», «Elegia» памяти А. Солтыса для трех скрипок, сюита и соната для фортепиано, скрипичная соната. Отношение в них к инструменту и инструментальному ансамблю указывает на глубокое понимание композитором и исследователем природы инструментальной музыки и ее историко-культурного контекста.

*Концерт для трех роялей* был создан композитором в 2008 году. Первыми исполнителями произведения стали известные литовские пианисты, лауреаты международных конкурсов, представители знаменитой династии музыкантов - профессор, заведующая кафедрой фортепиано Литовской Академии музыки

Вероника Витайте, ее дочь Александра Звирблите и внук Паулюс Андерссон. «Мы от всего сердца поздравляем маститого композитора Игоря Мациевского с созданием такого замечательного произведения. Мы восхищены талантом автора, обратившегося к столь редкому жанру как концерт для трех фортепиано. Со времен И.С. Баха и В.А. Моцарта подобные сочинения не появлялись. Музыка концерта оригинальна, изящна и элегантна. По своей образности, а также в ритмическом и гармоническом отношениях она изысканна и пленяет прозрачностью письма. Для нас большая честь быть первыми исполнителями концерта, он украсит репертуар нашего трио. Мы надеемся на творческое общение с автором и желаем, чтобы сочинение имело долгую и интересную жизнь на эстраде», – говорит В. Витайте<sup>1</sup>. Премьера первой части концерта состоялась в январе и феврале 2009 года в Варшаве и в Вильнюсе в исполнении династического трио. В России первая часть концерта была исполнена впервые 18 марта 2009 года в концертном зале Петрозаводской государственной консерватории лауреатами международных конкурсов Е. Распутиным, А. Соловьевым и Н. Гречишниковой.

В определенной степени Концерт для трех роялей можно было бы считать *программным сочинением*. Его музыкальный замысел родился из яркого впечатления композитора о праздничном событии встречи близких по духу и кругу интересов людей, музыкантов-исполнителей и членов одной семьи друг с другом, природой и искусством. Импульсом к созданию концерта стала реальная встреча автора с петрозаводскими пианистами и педагогами Виктором и Татьяной Портными и их дочерью, пианисткой-старшеклассницей Ириной, на даче у которых композитор с женой были в гостях. Вначале все отправились за грибами в лес. Почти непрерывное общее движение, когда каждый в поисках грибов переходил или перебегал от дерева к дереву, периодически подкреплялось радостными возгласами. По возвращении домой хозяевами в честь гостей был устроен прекрасный семейный концерт. Благодаря этому образы активных грибников неожиданно дополнились портретами веселых исполнителей-музыкантов, слились в одну общую гармоничную картину семейного праздника с музицированием на рояле.

Но данный сюжет послужил лишь отправной точкой для создания произведения. Возникшая у композитора мысль о фортепианной пьесе для трех исполнителей с забавным подтекстом переросла в идею написания серьезного сочинения. Музыка Концерта выходит далеко за пределы семейно-бытовой музыкальной истории и в полной мере отражает *культурный и философский контекст европейской классической инструментальной музыки Нового и Новейшего времени*. В этом, как и в других своих сочинениях, И. Мациевский сознательно не использует какой-либо музыкально-исторический материал, избегает прямо указывающих на прошлое цитирования или стилизации. Произведение написано в традициях современной музыки, в нем переданы богатство и выразительность ряда новых композиционных техник, прежде всего *сонорной*. Однако содержащаяся в нем квинтэссенция *творческого отношения*

---

<sup>1</sup> Письма В.Витайте И.В. Мациевскому от 13.01.10. и авторам данной статьи от 05.03.10.

композитора к глубинным ценностям человеческой жизни восходит к мировоззренческим основам культуры более раннего исторического времени - эпохи Просвещения. В данный период самодостаточным явлением традиции музицирования и знаком музыкального стиля становится *музыкальный инструмент*. О таком его значении свидетельствует появление и развитие жанров концерто грассо, инструментального трио и сонаты. Главная цель и смысл концертной ансамблевой игры в них заключаются в *музыкальной коммуникации*, которая представлена общением музыкантов-исполнителей друг с другом и с аудиторией с помощью музыкальных инструментов. Именно расширение технических и обусловленных ими художественных возможностей музыкального инструментария позволяют светской музыке этого времени выйти на новый уровень раскрытия внутреннего мира человеческих чувств и переживаний. Передавая тонкости душевных движений человека, музыкальный инструмент почти сливается с ним, становится своеобразным «двойником» исполнителя, его alter ego.

Как подчеркивает композитор, *содержание* концерта составляют не конкретные события, а *обобщенные образы участников слаженной ансамблевой фортепианной игры*. Эта игра может восприниматься как своеобразное *музыкальное действие*. Идея инструментального трио пианистов-виртуозов выражает образы трех личностей со своими реальными и художественными характерами и темпераментами. Она передается в музыкальном, прежде всего фактурном и метро-ритмическом сопоставлении и взаимодействии качеств *устойчивого и подвижного, рационального и чувственного*, между которыми находится объединяющее их *игровое начало*. При этом потоки музыкальной энергии, идущие от каждого исполнителя, не разделяются, а становятся частью одного большого целого. В данном контексте вырастающий до масштабов *музыкально-театральной драмы* пространственно-временной континуум концерта соотносится с величественной по своей природе архитектурной шекспировского *Театра*, сопоставимого с самой *Жизнью*.

Музыканты-исполнители выступают в концерте как *олицетворения идеальных героев музыкально-драматического произведения*. С помощью различных художественно-выразительных средств, и прежде всего характерных исполнительских приемов, композитор раскрывает не только черты этих героев, но и особенности эмоциональных и интеллектуальных отношений между ними. Подкрепленные разнообразными ладогармоническими, метроритмическими и фактурными деталями композиции живость и свежесть их восприятия и тонкость в выражении чувств дополняются особой деликатностью при общении друг с другом. А подтверждаемое общим музыкальным колоритом чувство вдохновенного восторга и открытость всему новому, сочетающиеся с *логически выверенной мыслительной игрой* и добрым и мягким юмором, служат для исполнителей концерта и их героев неиссякаемым источником радостного ощущения полноты жизни, которое передается и слушателям.

Для понимания основной идеи концерта не менее важной, чем содержание, является *музыкальная форма*. Постигание законов формообразования, как и способность выбрать идеальную форму для

выражения смысла, связано не только и даже не столько с музыкой и искусством в целом, сколько с *риторикой*: «Истинное красноречие – это умение сказать все, что нужно, и не больше, чем нужно», – писал французский мыслитель XVII в. Ф. Ларошфуко<sup>2</sup>. Мастерство музыкального красноречия композитора в концерте заключается как в лаконизме всего музыкального целого, так и в отточенности каждой его детали. Авторский выбор основного принципа выстраивания формы произведения опирается на типы развития *ансамблевой драматургии*, производные от идеи *инструментального трио*. Они представлены комбинированием музыкального материала партий, в которых прослушиваются звучания оркестровых инструментов. Сложение двух из трех партий при поочередном вступлении исполнителей образует *ансамблевые дуэты* партий и способствует развитию принципов повторности на микроуровне цикла (темы и их развитие в первой и третьей частях концерта). Сочетания же дуэтов и трио, производных от соединения соло и дуэтов (особенно во второй части), способствуют обращению к *старинной концертной форме* с ее утверждающим заключительным разделом на уровне всего произведения.

В контексте такой трактовки роли исполнителя и инструмента не слишком парадоксальным в музыке концерта представляется *отношение композитора к роялю*. Рояль выступает в произведении то как человек, идеальный герой произведения, за которым порой скрывается даже личность самого автора («*антропология рояля*» или «*философия рояля*»), то как художественное средство выражения его состояния («*эстетика рояля*»). В качестве попытки познакомиться с роялем как с живым существом, установить с ним *невербальный контакт* воспринимается уже первое прикосновение исполнителя к клавишам инструмента. Словно испытывая «незнакомца», пианист затрагивает разные «струны» его «души» – в реальном звучании это проявляется в проигрывании им в разных регистрах мотивов из одного, а затем из двух и трех звуков. Специфичен при этом *эффект синестезии*: каждый раз рояль «отвечает» на осязательное движение руки музыканта звуком своего «голоса», в свою очередь воспринимаемого слухом чутко реагирующего на звук исполнителя. Подход к роялю с такой стороны расширяет пространственные пределы музыки концерта от *трио* (реально это произведение для трех пианистов) до *секстета* (гипотетически это Концерт для трех роялей и трех исполнителей, словно играющих в некую музыкальную игру со своими инструментами). Он представляет вертикальные и горизонтальные, плоскостные и объемные (стереофонические) срезы музыкальной фактуры и многочисленные остроумные находки композитора в области исполнительской техники.

Особенности ансамблевой драматургии концерта и обусловленной ею *космологической концепции* произведения определяются и расположением на эстраде музыкантов и инструментов. Каждый из составленных к центру узкой частью своего крыловидного корпуса роялей представляет собой своего рода луч трехконечной звезды, встроенной в воображаемый круг. Таким образом, круг общения исполнителей, которые обмениваются «музыкальными мыслями»

---

<sup>2</sup> Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. – М.: Издательство «Фолио», 2003. – С. 45.

будто сидя за «круглым столом» и глядя во время игры друг друга, моделирует *космический Круг Жизни и Круг Вечности*. В данном контексте далеко не случайным оказывается представление композитора о *преемственности музыкальной традиции*, переданное посвящением произведения династии музыкантов. Посредством звучания рояля и автор концерта, и его исполнители (в данном случае династическое трио – представители трех поколений!) вступают в *диалог с иным временем*, поверяют ему тайны и сомнения современного человека. Слушатель же, попадая с помощью музыки в другое художественное измерение, получает ответы на весьма серьезные – по сути «вечные» вопросы, касающиеся человеческого бытия.

Специфика *музыкальной драматургии* всего концерта заключается в отсутствии резких противопоставлений, свидетельствующих об открытой борьбе или внутренних конфликтах. Однако в контексте *неконфликтной драматургии* раскрытие образности в произведении обеспечивается широким спектром контрастных художественных состояний и исполнительских приемов. Одна его сторона охватывает гармоничные по своей сути *фактурное взаимодействие* партий (при отсутствии разделения их на солирующую и аккомпанирующие) и *мотивную взаимопомощь* музыкантов-исполнителей (элементы имитационной полифонии), выражающие состояние *согласия* в общении идеальных героев в первой и третьей частях. Другая сторона касается независимого друг от друга существования героев, вплоть до пребывания их во второй части в непересекающихся «*параллельных мирах*».

*В первой части концерта* музыкальный строй опирается на образы героев, поданные в игровом ключе. *Музыкально-драматическая игра* выступает здесь как в открытом выражении чувств персонажей-собеседников в горячем интеллектуальном споре, так и в полунамеках на их эмоциональные состояния и отношения в целом. Типичный пример такой игры представлен в экспозиции. Поочередно вступающие три темы характеризуют трех главных героев произведения. Тему первого солиста прерывают-перебивают ритмичные удары в партии второго исполнителя, герой которого будто хочет высказать более важную мысль. Однако первый музыкант продолжает свою линию, и тогда второй дополняет его, почти соглашаясь с его «доводами». В то время, как оба пианиста-«собеседника» словно пытаются найти общий язык, к ним присоединяется третий, нежная по характеру тема которого в верхнем регистре близка теме первого солиста. Общий спор завершает «трио согласия»: «Больше всего оживляет беседу не ум, а взаимное доверие», – говорил о подобной взаимоподдержке Ф. Ларошфуко<sup>3</sup>.

В музыке *второй части концерта* композитором дается *философское понимание смысла человеческой жизни*. Оно многозначно: жизнь, и в том числе жизнь творческая, жизнь музыкальная, сложна, и вмещает в себя всё. Но это «всё» порой во многом зависит от воображения: «Воображение распоряжается всем: оно дает красоту, право и счастье, дороже которого нет ничего на свете», –

---

<sup>3</sup> Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. – М.: Издательство «Фолио», 2003. – С. 69.

заметил другой великий французский мыслитель – Б. Паскаль<sup>4</sup>. В связи с этим одним из главных музыкально-художественных состояний во второй части становится *философское созерцание*. Сопоставление образов реальной жизни героев произведения и воображаемого мира, как и обусловленное им погружение в смысловые глубины собственно музыкального звучания, требуют от композитора применения множества разновидностей исполнительских приемов и звуковых эффектов. Здесь в полной мере проявляется одна из *главных и парадоксальных черт музыкального стиля* И. Мациевского – сочетание элементов *традиционализма* и порой намеренной *архаизации с новаторством* и сознательным *обновлением музыкального языка*, тяготеющего к *сонорности*.

«Жизнь человеческая – не более, чем иллюзия... Мы не довольствуемся собственной реальной жизнью: мы хотим жить в мысли других жизнью кажущейся и направляем к достижению этой цели все наши усилия», – словно продолжает комментировать музыкальные события Б. Паскаль<sup>5</sup>. Во второй части концерта *игровая логика* предстает своими другими сторонами: герои перевоплощаются, будто примеряя на себя *маски и костюмы разных состояний*. Меняется их внутренний мир, и вместе с ним меняется *мир музыкальный*. Именно в этой части наиболее ярко представлена *тембровая драматургия*. Она проявляется во взаимообмене тембрами подготовленного и обычного фортепиано и имитациями разных оркестровых групп инструментов (медных и деревянных духовых, ударных и струнных), а также во взаимодополнении аккордового (в том числе в созвучиях секундово-квартовой структуры) и мелодического (в мелодических фигурациях) типов фортепианной фактуры. Тембровая драматургия отражается и во взаимодействии переданных звучанием рояля разных оркестровых регистров: крайние регистры очерчены имитацией высоких флажолетов у струнных и низких звуков ударных. В вертикальном срезе музыкальной фактуры прослушивается сопоставление и передача тембров от партии к партии, в горизонтальном – происходит активизация звучаний подготовленного фортепиано на фоне обычного.

Переживания героев мимолетны и не доходят до трагических даже во время звучания похоронного марша во втором и третьем разделах части. Контрастное сочетание настроений подано здесь с моцартовской глубиной и легкостью, о которых когда-то словами своего героя в трагедии «Моцарт и Сальери» сказал А.С. Пушкин: «...С красоткой или с другом, хоть с тобой, / Я весел... Вдруг: виденье гробовое. / Внезапный мрак иль что-нибудь такое...». В то же время противопоставление и соединение во второй части концерта знаков природы (погружение в пейзажную лирику в первом и третьем разделах) и культуры (идея прошлого как важнейшей части человеческой памяти и траурный марш как воспоминание об ушедших) во многом перекликается по тону с трагическими образами музыкального фильма И. Мациевского «Древо вечности» и его диптиха «Введение в Апокалипсис».

---

<sup>4</sup> Паскаль Б. Мысли. – Калининград: ОАО «Янтарный сказ», 2008. – С. 68.

<sup>5</sup> Паскаль Б. Мысли. – Калининград: ОАО «Янтарный сказ», 2008. – С. 63, 46.

Внезапное переключение в музыке второй части от шумного веселья к мраку сменяется обратным движением к жизнеутверждающим образам при переходе к *третьей части концерта*, словно возвращающей слушателей к действительности. Здесь снова кажутся уместными слова Ф. Ларошфуко: «Никакому воображению не придумать такого множества противоречивых чувств, какие обычно уживаются в одном человеческом сердце»<sup>6</sup>. Жизнь торжествует – в искусстве, в радостной творческой игре, сопряженной с постоянным открытием новых и новых миров. Вспоминается изречение древних: «*Ars longa, vita brevis*». Праздничное действие выходит за рамки музыкального, перестает подчиняться его законам: «Вся жизнь – театр, и люди в нем – актеры», – написал когда-то о подобном состоянии человека в обществе У. Шекспир. *Театрализация* происходящего и на «музыкальной сцене» концертных партий, и в «светской жизни» исполняющих реальную музыку пианистов достигает кульминации. Музыканты встают, перемещаются по сцене, меняются местами, переходят от одного инструмента к другому и возвращаются обратно. Они самовыражаются в виртуозных пассажах или безмолвствуют в ожидании начала вступления следующего раздела своей или чужой партии. Среди ярких *сонорных эффектов* – звуки, возникающие при ударах по крышке рояля, скольжении руки пианиста по отрытым струнам или зашипывании рукой струны. В атмосфере оживленного общения, заданной *музыкально-театральным «этикетом»*, герои будто любят собственные *исполнительскими жестами и инструментальными интонациями*, а также *звуковой мимикой* и музыкантско-актерским мастерством своих партнеров. В светской «*музыкальной беседе*» они пытаются найти более правильное и гармоничное звучание – как более убедительную звуковую «аргументацию» для своих «собеседников». На этой радостной ноте *всеобщей устремленности – восхождения к Вселенской Гармонии* завершается все произведение.

В целом Концерт для трех роялей И. Мациевского представляет собой редкий пример опыта обращения современного композитора к форме *музыкального диалога с иной историко-культурной эпохой и ее мировоззрением*. В этом диалоге проявляются специфические черты как прошлого (структура произведения и использованные в ней коммуникационные модели), так и настоящего (тембровая драматургия, сонорная техника) музыки и музыкальной культуры.

---

<sup>6</sup> Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. – М.: Издательство «Фолио», 2003. – С. 76.