

Алпатова А.С., Лисовой В.И.

ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО: ЗВУЧАНИЯ И ОБРАЗ

*Ничто не способно так возбуждать в нас,
носителях поздней культуры, чувство
священной игры, как музыкальное переживание.*

Й. Хейзинга

Музыка и игра в культуре почти тождественны. Нидерландский ученый, историк культуры и автор фундаментального исследования о феномене игры Й. Хейзинга отмечал, что игра имманентно присуща поэзии и еще в большей мере музыке. Во многих языках народов мира понятие игры наряду с театром характеризует именно *музыкальную или инструментальную игру*. Как и игра в целом, музыкальная игра находится вне благоразумия практической жизни, вне сферы нужды и пользы, ее законы действуют вне норм разума, долга и истины [11:179-180]. Однако, оставаясь во многом свободной от многих социокультурных задач, музыка служит главному делу – воспитанию души и характера человека, формированию его художественного вкуса и творческих способностей. Игра в этом служении занимает достойное место.

В XX в. феномен игры становится одним из ведущих факторов развития музыкального мышления. В художественном времени музыкального произведения игра выступает в качестве главного посредника между настоящим и прошлым культуры. Композиторы предпринимают попытки воссоздания прошлого в *музыке как игровой деятельности*, превращающей сочинения в своеобразные *формы культурной памяти*. Благодаря этому настоящее становится вмещением воспоминаний о прошлом, которое воплощается в музыкальной игре в образах отдельных людей и целых традиций. На диалоге музыкальных культур основаны такие современные стили, как неobarocko, неоклассицизм и неоромантизм. В каждом из них по-своему используются *игровая логика и игровые структуры*. Кроме того, обращение представителей неоромантизма к народным пластам культуры приводит к развитию в музыкальной ткани форм бинарных отношений, среди которых выделяется противопоставление явно и скрыто цитируемого материала [10], вплоть до *аллюзии*, которая проступает в «тончайших стилистических ассоциациях на грани цитаты» при полном ее отсутствии [12:390].

Особое отношение к игровому началу в искусстве и музыке, в том числе в их проявлении в неobarocko и неоромантических элементах, лежит в основе творческой деятельности видного отечественного композитора Игоря Владимировича Мациевского (р. 1941). Следует отметить, что на формирование его манеры письма значительное воздействие оказал музыкальный стиль выдающегося польского композитора Кароля Шимановского¹, для которого характерно сочетание традиционного и новаторского подходов к музыкальному материалу.

Игра во многом определяет облик как вокальной, так и инструментальной музыки И.В. Мациевского. Она представлена разнообразными, порой парадоксальными связями художественных образов и жанровых элементов, тембров и регистров, динамики и исполнительских приемов, которые подаются как в самом серьезном, так и в юмористическом ключе². Для стиля мастера типичны соотношения тембров обычного и подготовленного фортепиано, сочетания различных приемов игры на струнных и духовых, включение в ансамбли наряду с музыкальными инструментами музыкальных орудий, взаимодействие музыкальных звуков с шумами, соединение приемов речитации с традиционной и академической манерами пения.

Пристального внимания исследователей в связи с трактовкой игры в творчестве И.В. Мациевского заслуживают три вокальных цикла, написанных на стихи польских поэтов и представляющих часть макроцикла «Польские тетради» [4]. В вокальных циклах «Образки» на сл. В. Броневского (1976, посвящен А. Никодемовичу³) и «Спевки» на сл. Т. Ружевица (2000) с помощью игровой логики представлены абстрактные *символические музыкальные образы*, сближающиеся с поэтическими портретами-описаниями в авангардной манере. В цикле «Байки» («Басни») на сл. Я Бжехвы (1996, посвящен памяти Ю.Г. Кона⁴) показаны психологические образы героев и иносказательно-характерные художественные изображения животных или растений.

Музыкальные портреты персонажей вокального цикла «Образки» связаны с прошлым и часто скрываются за историческим фоном, который оказывается на первом плане повествования. Единство цикла обеспечивается как в семантическом, так и в композиционном отношениях. Содержание основано на противопоставлении связанных с войной образов разрушения человеческой жизни и ее традиций воспоминаниям лирического героя о светлых и радостных временах – юности, мирной жизни, любви. Каждое вокальное сочинение пронизано трагическими мотивами, но благодаря опоре композитора на песенно-танцевальные жанры они представлены в рамках эстетического переживания: «На Жолибоже» – баркарола, «Мост Понятовского» – марш, «Освенцим» – мазурка, «Цветы» – вальс⁵. Тонкость черт и психологических качеств героев передается с рельефностью скульптурного портрета – это достигается с помощью введения в музыкальный текст сонорных эффектов, элементов техники алеаторики и связанной с нею импровизации.

Одним из наиболее загадочных произведений И.В. Мациевского в игровом контексте является цикл «Спевки». Как и поэтические, музыкальные тексты составляющих его вокальных сочинений содержат лишь намеки на происходящие художественные события. Это оказывается возможным благодаря непосредственному включению в музыкальную ткань заданных поэтическим текстом отдельных речевых оборотов. В одних случаях композитор подобно поэту переходит от одного образа к другому, лишь указывая на него слушателю и ожидая от него ответного отклика. В других – предоставляя слушателю творческую свободу в понимании произведения, автор предлагает свое прочтение содержания поэтических высказываний. Среди подтверждающих это средств – обращение к жанрам вальса («Новые

сравнения»), вальса-бостона («Мертвый плод») и траурного марша, стилям джаза и рока («Черный автобус») и популярного шлягера («Тепло») [4:40]. Полный отказ от вокальной партии – замена ее речитативом или *schprechstimme* в первой («Обращаюсь к политикам») и последней («Кто есть поэт») композициях – указывает на особое значение в произведении личного высказывания поэта. Аналогично приемам, использованным в цикле «Образки», поэтические высказывание-обращение и высказывание-размышление, которые обрамляют данный цикл, создают эффект художественного отстранения от событий реальной жизни. Помещая сюжетные линии цикла в художественную рамку, композитор тем самым подчеркивает в них наиболее яркое и характерное. Главный смысл обозначен названием цикла: «Спевки» – это попытка найти гармонию и согласие с собой и с миром, а также достичь взаимопонимания даже с теми людьми, которым поэт... не нужен. Здесь проявляется одна из характерных особенностей стиля И.В. Мациевского, подмечаемая многими исследователями, – умение соединять в одно целое казалось бы несоединимое. В цикле «Спевки» это соединение композитор осуществляет с помощью круга интонаций – от речевой малотерцовой до лейтинтонации кварты [4:40].

Большой интерес представляют игровые приемы в вокальном цикле «Байки». В музыкальной басне «Пытальский» («Вопрошайкин») композитор мастерски изображает *полного творческих сил и энергии ребенка*, непрерывно задающего каверзные вопросы своим родителям, дедушке и бабушке. Этот образ создается посредством постоянно нарастающей темповой и регистровой динамики, а также употребления гармонических созвучий квартовой структуры, которые подчеркивают несуразность сложившейся ситуации для взрослых. Звуковая и музыкальная экспрессия достигает кульминации в точке золотого сечения. «Может ли ласточка стать коровой?» – этот вопрос становится последней каплей в серии бесконечных «почему?», «зачем?», «откуда?», «кто?» и «что?» как задач, заведомо не имеющих решения. В качестве своеобразного «ответа» на него в тексте и музыке появляется лишь *описание-изображение реакции на происходящее* родственников мальчика. Возвращение к секундовым интонациям первого раздела в репризе и сворачивание всей формы вокальной композиции приводят к звуковому и семантическому «успокоению» в эмоциональном развертывании музыкальных характеристик героев.

Противоположный по значению образ дан в психологическом контексте в басне «Кума». Композитору удается преодолеть статику в изображении *женщины-тугодума*, не отступающей от своих принципов, пребывающей в мыслях об одном и том же предмете (по сюжету – это ключ от амбара) и даже физически переживающей всех родных и близких. Грациозные стакато разложенных на интервалы созвучий противопоставлены в партии сопровождения голоса словно собранным «в кулак», продленным или резко акцентированным аккордам. В целом такое противопоставление указывает на смехотворность ситуации с бессмысленно упорствующей в своих притязаниях героиней.

Среди образов других вокальных сочинений цикла – осел, роза, баран, редька, мед. В соответствии с эстетикой жанра басни данные персонажи преподносятся как *метафоры человеческих характеров*. Назидательно-юмористический тон подачи образов достигается посредством применения танцевальных (оберек в басне «Осел и роза»), песенно-лирических и маршевых («Баран», «Редька и мед») элементов. В последней басне цикла («На Бергамутских островах») подводится смысловой итог всему сказанному: «Только... островов этих... нет». Герои оказываются целиком вымышленными, а значит их ирреальные изображения свидетельствуют об *отсутствии всяких образов*. В музыкальном отношении это передается с помощью резкого динамического контраста – одномоментных противопоставлений *ff-p* и *pp-sf* как знаков психологической реакции *несуществующего персонажа* на новость о несуществующих событиях и объектах.

В отличие от вокальных произведений композитора, где использование игровых элементов в основном связано со словесным текстом и передающими его содержание исполнительскими штрихами, в инструментальных сочинениях И.В. Мациевского игровое начало в большей степени проявляется в абстрактных звуковых образах. Главными средствами выражения мыслей и идей, содержащихся в Сонате для фортепиано, Квинтете для духовых инструментов «После расставания», фортепианном цикле «Недавнее и далекое (тени петербургские)», Концерте для трех роялей и многих других инструментальных сочинениях композитора, являются художественные и технические возможности таких современных музыкальных стилей и техник, как *додекафония и сонорика*.

Типичный пример трактовки музыкального текста и музыкальной драматургии в игровом ключе можно обнаружить в *Концерте для трех роялей* (2008). В определенной степени это сочинение можно считать программным. Музыкальный замысел концерта родился из яркого впечатления композитора о праздничном событии встречи близких по духу и кругу интересов людей, музыкантов и членов одной семьи друг с другом, природой и искусством⁶. 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 контекст европейской классической инструментальной музыки Нового и Новейшего времени*. В этом смысле она выступает как образ целой *исторической эпохи*.

В Концерте для трех роялей, как и в других своих сочинениях, И. Мациевский сознательно не использует какой-либо конкретный музыкально-исторический материал, избегает прямо указывающие на прошлое цитирование или стилизацию. 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 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» автора, его alter ego.

Как подчеркивает композитор, *содержание* концерта составляют не конкретные события, а *обобщенные образы участников слаженной ансамблевой фортепианной игры*⁷. Эта игра может восприниматься как *музыкальное действие*. Инструментальное трио пианистов-виртуозов представляет трех личностей со своими реальными и художественными характерами и темпераментами. Они передаются 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 игровом контексте вырастающий до масштабов *музыкально-театральной драмы* пространственно-временной континуум концерта соотносится с величественной по своей природе архитектоникой 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. Живость и свежесть их восприятия и тонкость в выражении чувств, как и особая деликатность при общении друг с другом, представлены разнообразными ладогармоническими, метроритмическими и фактурными деталями композиции. А подтверждаемое общим музыкальным колоритом чувство вдохновенного восторга и открытость всему новому, сочетающиеся с добрым и мягким юмором и логически выверенной мыслительной игрой, 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 с музыкой: *«Истинное красноречие – это*

умение сказать все, что нужно, и не больше, чем нужно», – писал французский мыслитель XVII в. Ф. Ларошфуко [5:45]. 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 солирующие партии 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 фортепиано*. Рояль выступает в произведении то как персонификация, идеальный герой произведения, за которым порой скрывается и личность самого автора («*антропология рояля*»), то как художественное средство выражения эмоционального состояния героя или его музыкальный портрет («*эстетика звучания рояля*»). В качестве попытки познать инструмент как живое существо, установить с ним «*контакт*» воспринимается уже первое прикосновение исполнителя к клавишам. Слово испытывая «незнакомца», пианист касается «струн» его «души» – в реальном звучании это проявляется в проведении им в разных регистрах мотивов из одного, а затем из двух и трех звуков⁸. Такая трактовка диалога исполнителя и инструмента расширяет жанровые 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 инструментами⁹). Он представляет вертикальные и горизонтальные, плоскостные и объемные (стереофонические) срезы музыкальной фактуры, многочисленные остроумные находки композитора в области исполнительской техники.

Особенности ансамблевой драматургии концерта определяются и расположением инструментов на эстраде. Каждый из направленных к центру узкой частью своего крыловидного корпуса роялей представляет своего рода луч трехконечной звезды, встроенной в воображаемый круг. Круг общения музыкантов моделирует *космический Круг Жизни и Круг Вечности*¹⁰. Исполнители словно «пикируются» музыкальными идеями, сидя за «круглым столом». Каждый не только слышит, но и видит своих партнеров. В контексте глобальной проблемы *музыкальной преемственности* не случайным оказывается посвящение произведения династии музыкантов – представителей трех поколений¹¹.

И автору концерта, и его исполнителям рояль позволяет вступить в *диалог с иным временем*, поверить ему тайны и сомнения своих современников.

Слушатель же, попадая с помощью музыки в другие художественные измерения, получает возможность задуматься о сущности самого человека и его жизни¹².

Специфика *музыкальной драматургии* Концерта для трех роялей связана с отсутствием резких противопоставлений, открытой борьбы или внутренних конфликтов. При этом раскрытие образности в произведении обеспечивается выходом на самый широкий спектр контрастных художественных состояний и исполнительских приемов. Одна его составляющая охватывает - гармоничные по своей сути – *фактурное взаимодополнение* партий (без разделения их на солирующую и аккомпанирующие) и *мотивную взаимопомощь* музыкантов-исполнителей (элементы имитационной полифонии), выражающие согласие в общении идеальных героев (I и III части). Другая же касается независимого друг от друга сосуществования героев, вплоть до *параллельного* пребывания их в собственных непересекающихся *мирах* (II часть).

Музыкальная драматургия *первой части концерта* воспроизводит принципы игровой логики. Игра выступает здесь как в выражении чувств персонажей-собеседников, их открытом интеллектуальном споре, так и в импульсах-полунамеках на эмоциональные состояния и реакции на них музыкантов-исполнителей. 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», – писал о подобной взаимоподдержке Ф. Ларошфуко [5:69].

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», – заметил другой великий французский мыслитель – Б. Паскаль [9:68]. В связи с этим основным музыкально-художественным состоянием во второй части становится *созерцание*. Сопоставление образов реальной жизни героев произведения и воображаемого мира, как и обусловленное им погружение в смысловые глубины 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 постоянная 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 [9:63,46]. Во второй части концерта 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 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 или 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».

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» [5:76]. Жизнь торжествует – в искусстве, в радостной творческой игре, сопряженной с постоянным открытием новых и новых миров. Вспоминается изречение древних: «*Ars longa, vita brevis*»¹³.

Праздничное действо 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 открытым 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.

Аналогичное состояние *игрового музыкального общения с прошлым* передано в фортепианном цикле И.В. Мацеевского *«Недавнее и далекое (Петербургские тени)»* (2001). Сам композитор отмечает, что данный цикл служит переключению слушательского восприятия в разные времена: «Один и тот же город – а вы бредете по XVIII веку, XIX, меняются образы, чувствуешь контекст всех своих родных культур...» [2]. В истории Петербурга сходятся родные для музыканта русская, украинская, белорусская, литовская культуры, обновляются старые воспоминания¹⁴. Благодаря отраженным в музыкальной ткани произведении «теньям» города воскресают неповторимые в звуковом отношении образы людей и событий. Это выражено посредством взаимодействующих с жанровыми элементами разнообразных приемов игры на фортепиано – например, с помощью ударов рукой или палочкой по крышке рояля или крышке клавиатуры и по струнам, стаккато на педали, глиссандо палочкой, медиатором или ногтем пальца по струнам и др.

Отблески, казалось бы, утраченного навсегда, проявляются в сочинении в новом – звуковом качестве. От названий улиц и переулков в программе цикла нити протягиваются к интонациям и жанровым элементам («Тень седьмая – Улица Яблоневка», Запорожский переулок в современном Петербурге – «Тень вторая – Кант»). Отголоски «теней» прошлого культуры проявлены в стилевом отношении: «Тень третья – Музыкалка» служит реминисценцией игры на механических инструментах, «Тень десятая – На балу в кадетском» благодаря аллюзии полонезов Ф. Шопена напоминает о романтизме, «Тень шестая – Иллюзион» несет в себе модернистское начало. Наряду с ними появляются тени-портреты людей – родственников («Тень пятая – Картонное домино») и друзей («Тень девятая – Звонок из Вильно»). Таинственно недосказанным в цикле остается женский образ «тени», представленный в астрологической символике: «Тень четвертая – Год козы» согласно программе повествует о сложной судьбе женщины, рожденной под этим знаком по гороскопу. Косвенно на отношение к «прекрасной незнакомке» указывают поданная почти в шумановском духе «Тень одиннадцатая – Порыв» и утонченная миниатюра в жанре вальса-бостона «Тень восьмая – Вальс снесенных домов».

Обозначенное программой обрамление цикла пьесами «Тень первая – Прелюдия (Появление теней)» и «Тень двенадцатая – Постлюдия (вечность теней)» дает возможность избежать семантических повторов и музыкальной репризности и создать разомкнутость цикла, словно открытого для новых образов¹⁵. В соответствии с игровой логикой пространство музыкального текста небольшого, но очень емкого по содержанию цикла фортепианных миниатюр расширяется и вбирает в себя память культуры (вторая, третья, шестая, седьмая, десятая пьесы), состояние влюбленности (четвертая, восьмая, десятая и одиннадцатая пьесы), место встречи близких по духу людей (вторая, шестая, седьмая, десятая пьесы) и атмосферу живого общения (третья, пятая, девятая пьесы).

Феномен творческой личности И.В. Мациевского заключается в том, что он является не только композитором, но и ведущим современным ученым-этноинструментоведом. Во многом именно этим можно объяснить тот факт, что не менее глубокое воздействие на стиль мастера, чем современные техники письма, оказывает его творческое и исследовательское внимание к *этнической музыке*. Весьма значимыми для композитора 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*. Эти образы составляют основу содержания музыки к фильмам «Древо вечности» и «Прощание», Новеллы для литовских народных инструментов «Воспоминание», Трио для скрипки, кларнета и фортепиано «Звучания» и других композиций. Во многих произведениях композитора обращение к традиционной культуре естественно соединяется с использованием игровых приемов.

Один из ярких примеров подобного воплощения в творчестве И.В. Мациевского игрового начала представляет *Трио для скрипки, кларнета и фортепиано «Звучания»* (1996, посвящено памяти Ю.Г. Кона). В сочинении использован фрагмент музыки к созданному композитором на собственный сценарий фильму «Прощание» (реж. А. Каневский, Беларусьфильм, 1991), в котором передана идея сохранения традиционной музыкальной культуры и ее носителей. Музыка к фильму в начале 1990-х годов 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. Этот сюжет может быть сопоставлен с сюжетом другого музыкального фильма И. Мациевского – «Древо вечности» (реж. А. Каневский, Беларусьфильм, 1994), обращенного к теме жизни человека и 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 жизни*¹⁶.

В трио «Звучания» тема *прощания с традиционной музыкой* и ее представителями соединяется с *воспоминаниями* об ушедшем музыканте и мыслителе. Такая связь оказывается неслучайной: предки Ю.Г. Кона происходили из земель украинско-польского пограничья с их богатыми

музыкальными традициями. Любовь к традиционной музыкальной культуре во многом определила научные и творческие приоритеты ученого и музыканта, включившего традиционную музыку в круг своих интересов наряду с современным композиторским творчеством [8].

Благодаря подаче образов с помощью современных техник письма (прежде всего сонорной) в трио возник оригинальный *инструментальный портрет музыкантов* – живая память о еще недавно существующих выдающихся людях и их творческой деятельности, которая является связующим звеном между поколениями деятелей прошлого и будущего. В этом смысле образы оказались словно находящимися в «пространстве остановленного времени», сохраняющими «вечную молодость» [6:359-360]. Развертывание музыкального текста трио можно трактовать как постепенное освоение и музыкантами-исполнителями, и слушателями всей глубины мира звучаний. Оно происходит в том числе с помощью игровой логики, представленной порой непредсказуемым *сопоставлением контрастных звуковых планов*. Само развитие музыкальной ткани, вбирая в себя многослойное временное и бытийное пространство [6:360], символизирует здесь постижение музыкальной традиции в культуре в ее живом продолжении. Автор же выполняет функцию зрителя, словно находящегося в пространстве-времени: как личный знакомый людей, чьи образы запечатлены в произведении, он держит их в своем сознании и памяти [6:360]. Отношение к происходящему автора может выступать при этом в связующем разные звуковые планы материале.

Образы культуры и людей (прежде всего традиционных белорусских 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 в песенных темах у скрипки¹⁷. Их оттеняют *новаторские приемы и техники* композиторского письма в партии фортепиано во всех частях и партиях кларнета и скрипки в отдельных разделах¹⁸. Тембры музыкальных инструментов в трио воспринимаются как *звуковые персонификации* образов. Соединение в ансамбле трех инструментов служит воплощением модели традиционной белорусской инструментальной музыки, так как имеющие прямые аналоги в традиции скрипка и кларнет сочетаются с фортепиано, звучание которого в произведении соответствует звучанию белорусских цимбал.

Основанная на игровой логике *драматургия сопоставления* соединяется в трио с *тембровой драматургией*, которая в свою очередь непосредственно связана с трактовкой в произведении *художественного времени*. Согласно замыслу 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*¹⁹. В то же время в партии скрипки и кларнета отражается живой *звуковой 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 по 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. Поэтому звуковое и музыкальное пространство расширяется не только внутренне, в тексте композиции – за счет наполнения тембров и усиления динамики, но и внешне. Оно физически охватывает и активизирует звучанием («озвучивает») в определенной степени «пассивную» зрительно-слушательскую аудиторию. Благодаря такому приему происходит включение в процесс музицирования зрителей-слушателей как соучастников совместной музыкальной игры, вовлечение в *«звуковой круг»* музыкального действия людей, потенциально заинтересованных в *музыкальной информации*, которая еще может реализоваться в новых формах. Таким образом в трио происходит соединение прошлого (знаки традиции, которой уже нет) и будущего (символы традиции, которой еще нет) – соединение, свидетельствующее о музыкальном воплощении идеи Вечности. Подобное композиционное решение одновременно противопоставляет и сближает заданные в произведении *инструментальные техники* с живописными техниками *прямой и обратной перспективы*.

Во взаимодействии функций звучания каждого из инструментов раскрывается содержание образов всех частей трехчастного цикла трио. В первой части в диалог вступает скрипка (условно – образы прошлого или настоящего) и фортепиано (почти во всех случаях – образ 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-то²⁰. 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 (символ прошлого и настоящего) и кларнета (символ 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. Использование данного приема позволяет изобразить черты героев словно проступающими сквозь дымку времени и пространства. Знакомые очертания в них угадываются лишь благодаря мотивным реминисценциям. И в то же время именно здесь, в растворяющемся в тишине *ансамблевом согласии*, сходятся звучания всех инструментов, а значит всех образов культуры и типов художественного времени. Так достигается одна из главных целей, заданных произведением, – соединить в одно целое знаки *духовности* современной культуры, которые отражают ее прошлое и настоящее в их устремленности в будущее.

Поданное в игровом ключе контрастное сопоставление образных планов по технике во многом сближает музыку с современной живописью. В

произведениях живописи *драматургия сопоставления* художественных изображений не предполагает их последовательного развития. Не приводит она и к возникновению мгновенной ответной творческой реакции на воспринимаемое зрителем, эмоциональный или интеллектуальный отклик которого появляется позднее. При восприятии музыкального произведения, которое основано на драматургии такого типа, как и в живописи, *фаза переживания* наступает после его прослушивания. Поэтому используя драматургию сопоставления музыкальных пластов, композитор тщательно подбирает музыкальный материал для экспонирования ярких, запоминающихся образов, которые предполагают последующие сравнение и анализ в сознании слушателя.

Новелла для ансамбля литовских народных инструментов «Воспоминание» (2000) свидетельствует о живой традиционной культуре и ее обновлении. В этом сочинении И.В. Мациевский передает характер *ансамблевых традиций литовской музыки*, которые восходят к архаическому многоголосному пению *сутартинес* и основанной на нем практике ансамблей однородных *аэрофонов скудучай*²¹. Благодаря сочетанию скудучай в одном ансамбле с идиофоном скрабалай и *аэрофоном бирбине* (тип литовского кларнета) в новелле «Воспоминание» возникает оригинальное в тембровом отношении звучание, создающее неповторимый *«музыкальный ландшафт»*. Флейты и колокольчики в нем обозначают природу («деревья» в «лесу»), а бирбине указывает на знак культуры – человека в его созидательном творческом процессе. В таком качестве в новелле выступает образ выдающегося современного литовского музыканта-исполнителя, дирижера, педагога, ученого и общественного деятеля Альгирдаса Вижинтаса (р. 1930), которому посвящено произведение²².

Музыкальная драматургия новеллы И.В. Мациевского задана игровой логикой, которая опирается на соединение принципов *двоичности* и *троичности*, лежащих в основе традиционного мышления. В музыкальной ткани периодически происходит смена характерных для традиционной ансамблевой музыки сопоставлений количественного порядка соло («один») и тутти («много») в их всевозможных комбинациях [1]. Они охватывают широкую амплитуду звучаний – от переключек скудутис, данных в пастушеской манере во вступительном разделе произведения («один-один», «один-два», «один-один-два» и т.п. – тт. 1-4 партитуры)²³ до противопоставлений партии солиста («ОДИН») и соло и тутти «музыкантов-общинников» во всей композиции. Ансамблевые сочетания «ОДИН-много», «ОДИН-один-много», «ОДИН-много-один», «ОДИН-два-много», «ОДИН-много-два» имеют место в тт. 7-8, ц. 1 - тт. 1-2 и далее, ц. 2 – тт. 1-7, ц. 5 – т. 12, ц. 7 – тт. 1-3, 6-8, ц. 8 – тт. 7-8, ц. 9 – тт. 6-8, ц. 10 – тт. 4-7, ц. 11 – тт. 1-5 партитуры [3].

Кроме того в определенной степени в новелле сопоставлены выраженные в инструментальных пластах *художественно-психологические типы* – личностное, сознательное начало «я» (аэрофон бирбине), не всегда проявленное подсознательное «оно» (идиофон скрабалай) и социокультурное «мы» (ансамбль аэрофонов скудучай). Особенно ярко это сопоставление прослеживается в

третьем разделе композиции, воспроизводящем «Оптимистический марш» из аккордеонного репертуара А. Вижинтаса.

Периодическое повторение краткой мело-ритмоформулы в общей игре ансамбля скудучяй, как и в случае с пением сутартинес, в традиционной литовской музыке никогда не приводит к возникновению экстатического состояния у исполнителей и слушателей. Напротив, скорее оно создает *медитативное настроение*, способствует погружению в атмосферу сосредоточенности и размышления, сдержанности и успокоения²⁴. В первом разделе новеллы «Воспоминание» И.В. Мациевского такие состояния во многом поддерживаются наряду с мелодическими и метроритмическими также темпово-динамическими характеристиками. Весь раздел звучит в темпе *Adagio*, спектр динамики в нем не слишком разнообразен – от *pp* до *mf*. Однако уже во втором разделе *Dolce espressivo* темп становится более подвижным (*Piu mosso*), а в третьем ему на смену приходит темп марша. Расширяются и динамические границы – от *ppp* до *ff* в конце второго раздела. Так в соответствии с замыслом композитора и используемыми им игровыми приемами в сочинении устанавливается гармоническое равновесие в передаче представлений о литовской культуре.

В *Квинтете для флейты, гобоя, кларнета in B, фагота и валторны in F «После расставания» в пяти частях* (1968) в игровой форме представлены образы современников. Элемент игры заложен в программе сочинения. Он проявляется в том, что в качестве *одного из персонажей* выступает его *отсутствие*²⁵. О недавнем присутствии героя или героини, с которыми расстается главный – лирический герой, – свидетельствуют заданные автором пространственно-временные координаты. Комната (№ 1 – «Пустая комната», № 5 – «Солнечные зайцы»), улица (№ 2 – «Галки на проводах»), парк (№ 3 – «Садовая музыка») и кинотеатр (№ 4 – «Последний сеанс») показаны как возможные места гипотетически происходящих днем (№№ 1–2), вечером (№ 3), ночью (№ 4) и утром (№ 5) событий, которые переживает как в реальной жизни, так в своем сознании лирический герой. Именно эти переживания, передаваемые с помощью разнообразных средств музыкальной выразительности, становятся основой содержания квинтета.

Общий драматургический план цикла построен по единой линии. Она выходит из напряженного психологизма речевых и вокальных хроматических интонаций в партиях гобоя, кларнета и фагота (№ 1) и утверждается с помощью отстранения в легких пассажах стаккато флейты (№ 2) и поданных в юмористическом ключе жанрово-танцевальных элементах вальса, польки и марша (№ 3). Далее вместе с лирическим героем слушатель попадает в обостренную звуковую атмосферу речитации и причитаний, передающую переживание человека, оставшегося в одиночестве (№ 4)²⁶. В финале с помощью сопоставления полифонических и жанровых элементов передана область воспоминаний о предшествующем художественным событиям произведения расставании героев. В музыкальные мысли лирического героя, словно перебивающие или накладывающиеся друг на друга, вплетаются интонации вальса²⁷. После мимолетных переключений общее непрерывное движение²⁸

подводит к кульминации – хоральному по природе апофеозу всего цикла, в котором торжествует так и не п(р)оявившийся в программе и музыкальном тексте произведения образ. Напряжение доходит здесь до крайних пределов и после вопросительного по своей функции звучания переходит в полное беззвучие. Возникшая даже ненадолго тишина оказывается одним из самых главных, самых важных по своему значению событием в драматургии целого, так как она предваряет последнее созвучие, словно дающее «ответ» на все произошедшее ранее.

В целом благодаря оригинальному применению элементов разных современных музыкальных стилей, жанров и техник в произведениях И.В. Мациевского открываются новые возможности претворения игрового начала в композиторском творчестве. Во многом они обусловлены взаимодействием сторон академической, этнической и отчасти популярной музыки, которое характеризует процессы, происходящие в музыкальной культуре настоящего времени. На примере рассмотренных в статье сочинений композитора можно выделить три основных типа образности, отражающихся с помощью игровых приемов в музыкальной драматургии. Первый связан с передачей атмосферы, характерной для культуры прошлого, ее ментальности и символики, - яркий пример этого типа представлен в Концерте для трех роялей и фортепианном цикле «Недавнее и далекое (тени петербургские)». Второй тип охватывает образы традиционной культуры и ее носителей – он проявляется в трио «Звучания» и новелле «Воспоминание». Третий тип включает образы людей – от выдающихся деятелей культуры прошлого и настоящего до современников композитора – и воплощается в квинтете «После расставания», вокальных циклах на стихи польских поэтов и многих других сочинениях.

Примечания.

1. Он был близким другом педагога И.В. Мациевского по классу композиции в Львовской консерватории Адама Солтыса, который выступал как дирижер на премьерах всех симфонических произведений К. Шимановского.
2. Это отражает культурологическое понимание игры в самых разных ракурсах – как священнодействия и обряда, как логической формы тренировки памяти и развития мышления, как развлечения.
3. Андрей Никодемович – педагог фортепиано и композиции Львовской консерватории.
4. Юзеф Гейманович Кон (1920-1996) – известный российский музыкант, композитор и музыковед, профессор Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова.
5. Исследователь современной музыки О. Пахомова связывает их в одну смысловую линию: «любовь – война – смерть – память» [4:36].
6. Импульсом к созданию концерта стала реальная встреча автора с петрозаводскими пианистами, лауреатами международных конкурсов 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 перебежал 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 изображениями веселых исполнителей-музыкантов, слились в одну общую гармоничную картину семейного праздника с музицированием на рояле.

7. Беседа авторов статьи с И.В. Мациевским 23.03.10.

8. Специфичен при этом *эффект синестезии*: каждый раз рояль «отвечает» на движение руки музыканта звуком своего «голоса», в свою очередь воспринимаемого слухом тонко реагирующего на звук исполнителя.

9. Об этом феномене пишет Р.Шуман: «игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, не играет на нем» [13:83].

10. О воплощении в концерте идеи вечного круговорота-круговращения музыки и музыкантов свидетельствует первоначальный замысел композитора. Согласно ему в центре круга, образуемого роялями, должен находиться вращающийся вокруг своей оси и распространяющий во всех направлениях лучи источник света. – Беседа авторов статьи с И.В. Мациевским 23.03.10.

11. Концерт посвящен его первым исполнителям, известным литовским пианистам, лауреатам международных конкурсов, представителям знаменитой династии музыкантов – профессору, заведующей кафедрой фортепиано Литовской Академии музыки Веронике Витайте, ее дочери Александре Звирблите и внуку Паулюсу Андерссону. «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. Мы искренне благодарим за посвящение произведения нашей династии. Для нас большая честь быть его первыми исполнителями, концерт 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. – Письма В.Витайте И.В. Мациевскому от 13.01.10. и авторам данной статьи от 05.03.10.

12. 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.

13. Этот вопрос может указывать на обращение композитора к наиболее философскому по своей природе жанру портрета, который в своей основе строится на сопоставлении образов того, что человек есть, и того, чем человек должен быть, и является не только документом, запечатляющим внешность того

или другого лица, но и отпечатком культурного языка эпохи и личности своего создателя [6:364].

14. Образы героев предстают здесь словно в двойном зеркале, в котором искусство отражается в жизни, а жизнь – в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности – объективная и художественная [6:370].

15. Во введении к изданию фортепианного цикла И.В. Мациевский пишет: «...Человек умирает, дома сносятся, события отходят, а тени остаются. Тени близких и далеких событий тесно переплелись с реальным бытием, создавая ауру города, где ныне живем...» [14:4].

16. В этом смысле программа цикла указывает не на спиритический сеанс, рассчитанный на получение информации «оттуда», а на попытку представить прошлое культуры в его тонком духовном измерении, всегда являющемся частью реальной жизни – в сфере человеческой памяти.

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

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

19. Следует подчеркнуть, что при разносторонности интересов Ю.Г. Кона исключительное место в его творчестве и научной деятельности занимали современная музыка и техники музыкального письма композиторов XX века.

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

21. Здесь проявляется еще одно качество образа, которое может быть передано в портрете – мифогенном по своей природе предмете, постоянно колеблющемся на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности [6:363].

22. Это одностовольно-многостовольные флейты, использующиеся в качестве одиночных и в наборах из двух не скрепленных между собой трубок, которые исполнители держат в руках. Ансамбли *скудучай* представляют одну из уникальных архаических традиций в контексте не только литовской, но и мировой культуры. Во время певческих праздников, проводящихся в Литве каждые четыре года, одновременно выступают сотни исполнителей на *скудучай*. Одностовольная закрытая флейта *скудутис* может издавать лишь один тон – в таком качестве она является своего рода *личным музыкальным орудием* исполнителя, а ее звучание может трактоваться как своеобразный *звуковой идентификационный код* музыканта. В древних формах обрядовой практики *скудучай* были важнейшим *средством связи человека с космическим универсумом*, в то время как в хозяйственной деятельности они выполняли роль *сигнального орудия*. Среди других типов традиционных литовских ансамблей из однородных инструментов разного строя и/или размера или наборов музыкальных орудий, выделяется *идиофон скрабалай*. В своем современном виде он состоит из подвешенных в специальной раме прямоугольных деревянных колокольчиков (один колокольчик – *скрабалас*), настроенных в хроматической шкале. По отношению к таким инструментам-ансамблям употребляется понятие «ансамбль-семья» – в зависимости от численности

инструментов его можно дополнить следующим рядом: «ансамбль-род», «ансамбль-племя», «ансамбль-народ».

23. Весьма ценно этическое и эстетическое значение деятельности А. Вижинтаса по возрождению-реконструкции в современной Литве *традиции ансамблевой игры* на инструментах, строй которых содержит в себе своеобразный *генетический код этнической музыкальной культуры*.

24. Этот прием служит напоминанием о детских годах главного героя (А. Вижинтаса), в течение семи лет работавшего пастухом.

25. Данные состояния определяются тем, что ансамблевая игра служит высокоорганизованной *художественной практикой обучения* человека распределять *социальные роли*. Среди задач, реализуемых в форме игры, - воспитание умений *мыслить и действовать, ждать и принимать решения*. А также «*слушать*» других и «*аккомпанировать*» им, подстраиваясь к их склонностям и приспособляясь к характерам, как в атмосфере праздника и на досуге, так и в обыденной жизни, трудовой и хозяйственной деятельности. Это формирование способностей *лидировать* и вести, *сопровождать* и дополнять, уступать и подчиняться. А еще – *понимать* и даже терпеть, сочувствуя и сопереживая внутреннему состоянию другого. Словом, постоянно находиться в состоянии общения с другими людьми, при этом нисколько не теряя личностных качеств, и главное, чувства собственного достоинства.

26. Данный феномен отмечается Ю.М. Лотманом. Обращаясь к Военной галерее Зимнего дворца, он показывает, что затянутые зеленым шелком места, на которых находились удаленные по приказу изображения участников декабрьского восстания 1825 г., обозначают значимое отсутствие, которое выделяет портрет из общего текста даже в большей степени, чем это сделало бы его присутствие [6:357-358].

27. В.П. Фартушный отмечает, что в связи с тем, что четвертая часть является самым тонким разделом цикла в художественном плане, решение всего комплекса данных в ней исполнительских проблем под силу только высококвалифицированным музыкантам. [7:2].

28. Во многих сочинениях И.В. Мациевского вальс выступает в качестве символа любви или воспоминания о ней.

Список литературы.

1. Алпатова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре. – М.: Экон-Информ, 2009.
2. Гаврилина С. Игорь Мациевский: музыка – это переход в параллельные миры / Невское время, 23 июля 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.nevskoevremya.spb.ru
3. Игорь Мациевский. Воспоминание. Новелла для бирбине, оркестра скудучай и скрабалай по мотивам литовского фольклора. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010.

4. Игорь Мацевский. Польские тетради. Избранные вокальные, хоровые и инструментальные сочинения с комментариями. Санкт-Петербург, 2003.
5. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. – М.: Издательство «Фолио», 2003.
6. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – С. 349-375.
7. Мацевский И. Квintет для флейты, гобоя, кларнета in B, фагота и валторны in F «После расставания» в 5 частях. – Петрозаводск, 2003.
8. Мацевский И.В., А. Аблова, О. Бочкарева. Ю.Г. Кон: музыкант, ученый, педагог // Вопросы инструментоведения. Вып.5. Сост. В.А. Свободов. – СПб., 2000. С. 12-17.
9. Паскаль Б. Мысли. – Калининград: ОАО «Янтарный сказ», 2008.
10. Соколова И.В. Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры. – Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. – Санкт-Петербург, 28-29 октября 1997 г. / Отв ред. М.С. Уваров. – СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. С. 179-180.
12. Шнитке А.Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Дьячкова Л. – М., 1973.
13. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 1. – М., 1975.
14. Мацевський І. Недавнє й далеко (Тіні Петербурзькі). – Тернопіль: Астон, 2001.