

УДК 786.2.082.2(476)

**ВОПЛОЩЕНИЕ ПРОГРАММНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ****А.И. МАЙСТЕР***(Белорусская государственная академия музыки, Минск)*

Показано расширение образно-тематической сферы в концертных сочинениях для фортепиано с оркестром в начале XXI века. Рассмотрены вопросы воплощения программности в фортепианных концертах, созданных в последнее десятилетие белорусскими композиторами. Выявлены тематический и образно-содержательный аспекты концертов «Просветление» А. Безенсон для фортепиано с симфоническим оркестром, «Свет догорающей свечи» О. Ходоско для фортепиано и симфонического оркестра и «Calypso» А. Литвиновского для фортепиано и струнного оркестра. Произведения проанализированы с позиции философско-религиозной направленности их содержания, особенностей драматургии, формы, музыкального языка. Расширение образного строя музыки, синтез традиционных музыкально-выразительных средств с современными композиционными приёмами свидетельствуют о процессах обновления концертного жанра в белорусской музыке.

Жанр фортепианного концерта за время своего существования прошёл большой путь развития, претерпел различные трансформации, в ряде случаев коренным образом изменившие его первоначальный облик. Процессы его обновления в белорусской музыке связаны с расширением образно-тематической сферы сочинений, углублением психологического аспекта творчества.

Программные фортепианные концерты – редкое явление в музыкальной литературе. Программность не относится к первичным жанровым признакам концерта, хотя её элементы проявились ещё на этапе его становления в эпоху барокко. Одним из немногих примеров можно считать «Времена года» Вивальди. Названия баховских концертов «Итальянский» и «Бранденбургские» скорее говорят о стилевых особенностях, нежели о привнесении черт программности. В XIX веке появляется множество концертных произведений для фортепиано с оркестром, в которые их авторы привносят черты программности. Отметим Концертштюк К.М. Вебера (1821), Фантазию на мотивы из музыки Бетховена к пьесе А. Коцебу «Афинские развалины» (1850), переложение Фантазии Ф. Шуберта «Скиталец» для фортепиано с оркестром (1851) и «Пляску смерти» (1859) Ф. Листа. И только в XX веке появляются фортепианные концерты, имеющие авторскую программу. Напомним Третий концерт Н. Метнера, снабжённый не только программой, но и множеством авторских комментариев к ней. Тесная связь с литературным источником побудила композитора назвать его «Концертом-Балладой».

В творчестве белорусских авторов конкретизация образной сферы концертов наметилась в 60-е годы прошлого столетия. Она проявилась в Концерте-сказке Р. Бутвиловского (1964) и концерте «Капричос» С. Кортеса (1969). В начале XXI века эта тенденция возродилась. Почти все концертные сочинения для фортепиано с оркестром, написанные в это время, имеют программные заголовки: «Просветление» А. Бензенсон (2001), «Свет догорающей свечи» О. Ходоско (2002), «Calypso» А. Литвиновского (2002). Усиление внимания композиторов к образно-содержательному аспекту расширило художественную сферу этих произведений. В музыке стали активно возрождаться духовно-смысловые ориентиры, побудившие композиторов обратиться к христианским идеям и образам мифологии в их общезначимом преломлении¹. Тяготение современных композиторов к воплощению христианских истин справедливо отмечено Л. Кириллиной. «В XX веке, – пишет она, – вопреки гораздо острее переживаемому в целом трагизму бытия, сакральные истины чаще всего становятся выстрадавшим символом благой вести, и возвращение к вечному и всеобщему воспринимается не как крах, а как апофеоз личностных исканий» [1, с. 118].

В музыке А. Бензенсон темы, связанные с духовными традициями, занимают важное место. Ими отмечены оратории «Земля обетованная», кантата «Stabat Mater Dolorosa», мессы, вокальный цикл «Всё

¹ Сакральная тематика становится характерной и для композиторов России. Напомним симфонические циклы Г. Канчели, А. Караманова, «Полифонический концерт» для четырех клавишных инструментов, хора и ударных и концерт «Ричеркар» для виолончели с оркестром Ю. Буцко, Концерт «Offertorium» для скрипки с оркестром С. Губайдулиной, Вариации на тему канона Гайдна «Смерть инструментов, хора и ударных» и концерт «Ричеркар» для виолончели с оркестром Ю. Буцко, Концерт «Offertorium» для скрипки с оркестром С. Губайдулиной, Вариации на тему канона Гайдна «Смерть – это долгий сон» для виолончели с оркестром и на тему Баха «Es ist genug» для альта и камерного оркестра Э. Денисова.

У белорусских композиторов она нашла воплощение в симфонической музыке О. Ходоско, фортепианных сонатах Д. Доморацкого, В. Копытько, М. Стомы, а также в сонате «Искушение» А. Короткиной.

от Бога», многочисленные духовные гимны и песнопения. В последнее десятилетие они перешли и в её инструментальную музыку. Свидетельством этому являются камерно-инструментальные сочинения с разным составом исполнителей «Колокола разрушенных храмов», «И аз воздам», Концерт для баяна «Грядущий день», а также два программных фортепианных концерта – «Просветление» и «Входите тесными вратами»².

Концерт «Просветление» для фортепиано с симфоническим оркестром отражает тему духовного преображения. Он состоит из трёх частей, имеющих авторские названия: «Ожидание вечности», «Песнь сердца», Токката «Путь жизни». Программные заголовки пояснены эпитафиями, взятыми из духовной книги «Просветление»³. Эпитафием к первой части избраны слова: «Мост между желаемым и осуществлённым, между вопросом и ответом. Всё сущее – всего лишь вариации на тему предвечного»; ко второй – «Печаль перестает быть печалью, если она растворится в вас, а вы растворитесь в ней»; к финалу – «Бегите и упустите, остановитесь и обнаружите». Эти названия и эпитафии характеризуют философско-религиозную направленность музыки. Это подчёркивает и автор: «Просветление – это состояние души, совпадение с гармонией целого, незримое присутствие Божие»⁴.

В каждой части концерта сопоставлены две сферы образов: реальные, драматически-действенные и идеальные, духовные. Драматически-действенные образы нашли выражение в главных темах частей, духовные – преимущественно в лейттеме Божественного просветления.

В воплощении драматически-действенных образов использован богатейший арсенал музыкально-выразительных средств, сложившихся в XIX и XX веках. В ладово-интонационном отношении наблюдается тяготение к полиладовости, к широкому применению секундовых и кварто-квинтовых созвучий. Становление же возвышенных образов происходит в абсолютном времени: интонационная материя мира гармонии и красоты развертывается неспешно, погружая слушателя в состояние созерцания и покоя. Тихими звучаниями в медленных темпах воссоздается иная художественная реальность – не столько образы размышления, сколько образы многомерного пространства, уходящего ввысь, к вечности.

Важную драматургическую роль в цикле выполняет лейттема Божественного Просветления. Трижды звучащая в концерте, каждый раз в партии солиста, она выполняет функцию «тихой» смысловой кульминации. Её мелодическая линия, основанная на опевании тоники, стилизована в духе барочно-классицистских моделей. Лёгкое, воздушное звучание рождает ассоциацию с внутренней одухотворенной атмосферой храма. Красочные тембры вибратона и колокольчиков как бы имитируют серебряные переливы церковной звонницы.

В отличие от других тем концерта, лейттема тонально определённа. Её тональность Des-dur употреблялась композиторами-романтиками для передачи светлых, возвышенных чувств. Медленный темп, симметричный размер придают ей покой и умиротворение, а подъём в верхний регистр и последующее исстайвание как бы символизируют луч света, озаряющий противоречивый мир реальности.

Драматургия каждой части характеризуется общей направленностью музыки к смысловому центру частей – лейттеме, утверждаемой перед кодами в двух начальных частях и как постскрипtum в финале.

Важную роль в концерте играют и темы-символы. К ним можно причислить тему «вопроса и ответа», тему «тернистого пути», цепочки секунд, характеризующие в восходящем движении «лестницу в небо», а в нисходящем – «бег времён», и утвердительные аккорды, которые предваряют тему Божественного Просветления. Все они экспонируются в первой части и развиваются в дальнейшем.

Содержательный аспект программности обусловил и модификацию композиционных решений концерта Безенсон. Использование свободно трактованных сонатной формы в первой части, трёхчастной – во второй и вариационной – в финале, развитие на протяжении всего концерта лейттемы Божественного Просветления и ряда других сквозных тем-символов сообщило «зримость» драматургии произведения. Сакральная образность обусловила и присутствие в концерте знаковых элементов, ассоциирующихся с «авторским словом». К ним можно отнести некоторые монологичные высказывания, соло виолончели из II части и саму тему этой части, выдержанную в характере размышления.

Важную роль в становлении образов концерта играет фактура, создающая многомерность, стереофоничность звучания. Она связана с полифоническим мышлением композитора, которое проявляется в использовании имитационных приёмов и остинатного изложения, близкого технике минимализма («механистическое» *ostinato*). Сочетание движения и статики, насыщенной событийности и повторности способствует процессуальной стройности произведения.

² Тяготение современных композиторов к воплощению христианских истин справедливо отмечено Л. Кириллиной. «В XX веке, – пишет она, – вопреки гораздо острее переживаемому в целом трагизму бытия, сакральные истины чаще всего становятся выстрадавшим символом благой вести, и возвращение к вечному и всеобщему воспринимается не как крах, а как апофеоз личностных исканий» [цит. по: 4, с. 118].

³ Автор книги неизвестен.

⁴ Из беседы с А. Безенсон.

Своеобразное воплощение важной для искусства XX века темы возрождения духовности и религиозных ценностей получила в концертном сочинении для фортепиано и симфонического оркестра «Свет догорающей свечи» О. Ходоско. Программный замысел произведения связан с идеей духовно-философского осмысления сути бытия, в котором догорающая свеча как символ человеческой жизни отражает её завершающий этап. Этот этап не связан с борьбой жизни и смерти, смерть в нём воспринимается как постепенное обретение Высшей гармонии и мудрости, переход из материального мира в мир духовный.

К философско-религиозной тематике композитор обращается не впервые. В его симфонических сочинениях «Покаянная» для оркестра, хора и магнитофонной ленты (1992), «Via Dolorosa» для меццо-сопрано и симфонического оркестра (1996) отражается тема покаяния, которая, по мнению О.Савицкой, «осознаётся автором не только как важнейший концепт Православия, но и как глубокая внутренняя потребность современного человека обрести на крутом повороте истории опору в извечных, незбылемых эстетических основах бытия» [2, с. 320].

В основу драматургии «Света догорающей свечи» положен мемориальный принцип единства трагического и просветленного. Трактовка этого принципа в условиях симфонического состава и солиста приводит, с одной стороны, к усилению панорамности и событийности, характерной для концертных циклов, с другой – к монологичности, субъективно-лирическим оттенкам повествования. Следствием этого является выход за традиционные жанровые рамки, приводящий к смешению не только жанровых, но и стилистических признаков. Вероятно, поэтому композитор до настоящего времени не определяет жанровую принадлежность этого концертного сочинения.

Симфонизм композиторского мышления, концепция и структура произведения позволяют выявить в нём жанровый синтез концерта и симфонической поэмы. В качестве типологических признаков концерта отметим выделение партии солирующего инструмента и введение солирующих эпизодов, диалогичный принцип концертирования, проявляющийся как в игровом типе взаимодействия солиста и оркестровых групп, так и в развитии самой темы, основанном на сопоставлении и взаимодействии двух её элементов.

Однако господство волновой драматургии, свойственной произведениям с трагическим сюжетом («Гамлет», «Орфей», «Плач о героях» Ф. Листа), значение вариационной формы, с признаками рондальности и цикличности, жанровая трансформация темы, характеризующаяся сближением контрастных элементов, выявляют в произведении черты симфонической поэмы. Примером подобного синтеза может служить симфоническая поэма «Джинны» С. Франка.

Сочинение Ходоско написано в форме вариаций на внутренне контрастную тему. Основу её составляют два образно-тематических пласта. Первый связан с трагически-просветлёнными молитвами покаяния, интонационно восходящими к знаменным распевам, второй – хорального типа. Эти пласты контрапунктируют друг с другом и постоянно взаимодействуют. Их друг с другом первый в процессе развития приобретает хоральные черты, а второй – непрерывно трансформируется. От вариации к вариации он утрачивает хоральные признаки и постепенно мелодизируется, сохраняя абрис верхнего голоса. Стилистика их различна: первый из них характеризуется диатоникой, лексикой церковного языка, второй, напротив, – хроматикой, впитавшей дух современности. Можно предположить, что молитвенный образ отражает божественное начало, а хоральный – обобщённо-человеческое, драматически-действенное.

В развитии тематизма «Света догорающей свечи» на первый план выдвигаются жанрово-стилистические модели: церковно-просветлённой молитвы, сосредоточенного ритуального хора, погребального шествия, агрессивного марша, токкатного скерцо. Однако указанные модели не воспринимаются однозначно, поскольку они использованы в виде аллюзий, достигающих в музыке уровня символического обобщения. Переход от одной модели к другой осуществляется по принципу кадрового монтажа, предопределяя определенные формообразовательные процессы: приемы приближения и удаления от объекта. Тематические элементы темы периодически выдвигаются на первый план, исчезают в насыщенной имитациями полифонической фактуре, появляются вновь, изменяя свои очертания. Развитие тем усилено приёмами «параллельной драматургии»⁵.

Подобного рода драматургия характерна для симфонического творчества Канчели (симфонии № 2, 3, 4, 5, 6, «Светлая печаль» для оркестра, хора мальчиков и солистов) «с типичным параллельным сосуществованием «медитативно-созерцательного» и «агрессивно-действенного» миров» [3, с. 455]. Воздействие этого композитора отмечает и сам Ходоско, ссылаясь на литургию для альта с оркестром памяти Гиви Орджоникидзе «Оплаканный ветром» (1989), с которой его произведение сближает «одна из “вечных” тем искусства – исконное и неразрешимое противоречие в самом существовании человека, ногами стоящего на земле, а лицом обращённого к небу» [3, с. 253]. Это предопределённый круговорот жизни и смерти, крестный путь, в котором, проходит через страдания к Надежде и Вере. Сходна и сквозная драматургическая идея: «размыкание исходного движения по роковому кругу сначала в спираль, а затем – в вектор» [3, с.

⁵ Термин В. Холоповой.

256], воплощённая у Канчели в чередовании частей цикла, а у Ходоско – в последовательности групп вариаций. Знаменательна интонационная сфера сочинений, связанная с глубокой песенной традицией.

Новыми поисками содержания отмечена образная сфера двух концертов А. Литвиновского: «*Calypso*» для фортепиано и струнного оркестра (2002) и «*Raft of Odisseus*»⁶ для тромбона, валторны, трубы и оркестра (2005). Она навеяна, с одной стороны, бессмертными мифами Гомера, с другой – завораживающей красотой морской природы.

Пейзажная музыка привлекала внимание композиторов различных эпох. Для XVII – XVIII веков характерно рационалистическое воспроизведение образов природы. В XIX веке открывается путь новому восприятию – лирическому, одухотворённому. Но наиболее красочно воплощена тема природы, в особенности водной стихии, в произведениях импрессионистов. Напомним фортепианные пьесы «Отражения в воде», «Золотые рыбки» из цикла «Образы», прелюдии «Паруса», «Затонувший собор», «Ундина», симфоническую поэму «Море» К. Дебюсси, пьесы «Игра воды», «Лодка в океане» из цикла «Отражения», «Ундина» из цикла «Ночной Гаспар» М. Равеля.

Образы моря в произведениях Литвиновского, передающие шум прибоя, плеск волн или крики чаек, дают нам ощущение покоя и умиротворения, которого так не хватает в стремительном ритме современной жизни. Возможно, поиск некоего абсолюта, вневременного начала, поглощающего суетность человеческого бытия, стал отправной точкой для воплощения водной стихии и олицетворяющих её мифологических героев.

В отличие от первых двух произведений, упомянутых ранее, «*Calypso*» написан в иной технике композиции. Это первый белорусский фортепианный концерт, выдержанный от начала до конца в техниках минимализма, изначально не претендующих на красочность, тем не менее колористическое начало становится в нём одним из определяющих и в этом нельзя не усмотреть воздействия творчества импрессионистов. Каждая часть концерта основана на повторении коротких остинатных паттернов⁷. Эти паттерны разнообразны и не лишены изобразительности. Одни из них передают образы вихревых потоков, волнообразного движения, другие имитируют гитарные переборы, репетиционную пульсацию и т.д. Разноплановую фактуру паттернов всех частей объединяет секундо-квартовая интервальная структура, господствующая как в горизонтальных пластах, так и вертикальных созвучиях. В процессе развёртывания материала Литвиновский не только экспонирует или сопоставляет паттерны, но и использует несколько паттернов в разных тембрах оркестра, вариантно преобразуя их ритмические и интонационные модели. Благодаря секвентным и гармоническим сопоставлениям преодолевается статичность в процессуальном развёртывании композиции.

Первая часть цикла опосредованно несёт на себе функции развёрнутого пролога, вторая – динамически яркой первой части, третья и четвёртая – лирико-психологической середины, пятая – финала. Несмотря на пятичастную структуру, Литвиновский сохраняет в «*Calypso*» типологическое темповое соотношение частей, характерное для традиционного трёхчастного концерта: крайние подвижные части (первая, вторая и пятая) обрамляют средние, более спокойные (третья, четвёртая). Подвижность частей обусловлена их метрической организацией. Структурная организация цикла, темповые и образные отличия частей, позволяют отметить в сочинении характерные признаки концертной циклической формы.

Программное название концерта позволяет предположить, что в нём характеризуются основные герои мифа. В первой части концерта пленительный образ нимфы, переданный плавно покачивающимися фигурациями паттернов фортепиано, гармонируется с умиротворённым состоянием окружающей природы. В процессе развития он становится более величественным, как набегающие на берег волны. Во второй – доминирует образ бурлящей стихии. Вволнованное вихревое движение паттернов струнных, изложенных в технике «постепенного фазового сдвига», усиливают лапидарные аккорды рояля, как бы передающие протест Одиссея.

Третья часть – лирический центр концерта. Опираясь на барочную традицию, Литвиновский наделяет центральную часть цикла чертами ариозного жанра, что прежде всего сказывается в специфике тематизма и композиционного решения. Ариозного плана паттерны, возможно, передают многоголосное пение нимф на фоне спокойного колыхания волн.

В четвёртой части композитор, с одной стороны, сохраняет образные и композиционные решения медленной части. С другой – наделяет часть, опосредованно выполняющую функции скерцо, элементами действенности и психологичности. Возможно, два разноплановых паттерна характеризуют противостояние героев мифа. Пятая часть наиболее динамична, наполнена радостным настроением. Это картина ласкового морского пейзажа, в котором набегающее «волнообразное» движение паттернов представлено активно и безмятежно.

⁶ «Плот Одиссея».

⁷ Паттерн (англ. pattern – модель, шаблон) – мелодический оборот, ритмическая фигура, аккордовый комплекс и т.д., организованные в виде многократных повторений в самых разнообразных комбинациях.

Используя техники минимализма, Литвиновский создаёт драматургически стройное произведение. Его отличает активная, целенаправленная, тонко организованная работа композитора с паттернами, которые постоянно подвергаются фактурным, интонационным и динамическим преобразованиям. Однако репетитивная техника применена нестандартно. Вместо кратких лапидарных мотивов, он использует более развёрнутые тематические звенья, наделённым красочно-образным содержанием. В основе большинства паттернов лежат секундовые и кварто-квинтовые интонации в разных их сочетаниях. Вместе с тем внешний рисунок паттернов разнообразен и индивидуален в характеристиках нимфы Калипсо и многочисленных проявлений морской стихии. Характеризуя свой концерт, композитор отмечает: «“Calypso” – это моноспекталь, в котором образ нимфы, дочери Океана, подобно королевне, является возвышенной идеей, определяющей весь образно-драматургический облик произведения, в котором правят изящество форм, гармоническая и тембровая чистота, воздушность инструментовки»⁸.

Закключение. Свидетельство обновления жанра фортепианного концерта в белорусской музыкальной культуре проявилось в активно развивающейся программной музыке, синтетической трансформации жанрового канона. Обращение композиторов к новому религиозному сознанию, к духовному началу, синтезирующему мотивы просветления-катарсиса, обретение нравственного Идеала, к образам античности и природы обусловлено социопсихологическим микроклиматом эпохи, ощущением современных глобальных кризисных ситуаций, а также глубокими изменениями в ценностных ориентациях общества.

В рассматриваемых концертных сочинениях представлены разнообразные элементы субъективного мира в контексте духовного созерцания божественной красоты, гармонии природной стихии, характеризующие особое понимание времени и пространства. Наполнение музыкального содержания ценностным смыслом придало произведениям особую глубину в русле формирования нравственно-этического мировоззрения XXI века. Образный строй музыки, особенности её драматургии, использование современных техник композиции наметили новые векторы художественных поисков композиторов Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина, Л.В. Западное искусство. XX век / Л.В. Кириллина // Проблема развития западного искусства XX века. – СПб: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 101 – 126.
2. Савицкая, О.П. Первая «Покаянная» симфония О. Ходоско / О.П. Савицкая // Белорусская музыка второй половины XX века; сост. К.И. Степанцевич; под ред. Г.С. Глуценко, К.И. Степанцевич. – Минск: Зорны Верасок, 2009. – С. 320 – 322.
3. Зейфас, Н. Песнопения. О творчестве Гии Канчели / Н. Зейфас. – М.: Сов. композитор, 1991. – 280 с.
4. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб.: Изд-во «Лань», 2001. – 496 с.

Поступила 22.10.2012

REALIZATION OF PROGRAMMATIC CHARACTER IN THE WORKS OF BELARUSIAN COMPOSERS FOR PIANO AND ORCHESTRA

A. MAISTER

Expansion of the thematic areas in concertos for piano and orchestra in the beginning of the XXI century is marked. The problems of realization of programmatic character of piano concertos, created in the last decade by Belarusian composers are considered. Thematic and substantive aspects of the Concerto “Enlightenment” by A. Bezenson for piano and symphony orchestra, “Light her candle” by O. Hodosko for piano and orchestra and the Concerto “Calypso” by A. Litvinovsky for piano and string orchestra are identified. The works are analyzed from the perspective of philosophical and religious orientation of their contents, especially drama, form, musical language. Expansion of music shaped structure, synthesis of traditional music and expressive means with modern composition techniques demonstrate the process of updating of the concert genre in modern Belarusian music.

⁸ Из беседы с А. Литвиновским.