

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ “НЕСПЕЦИАЛЬНОГО” СОДЕРЖАНИЯ В
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Е.ПОПЛАВСКОГО
(на материале произведений “Свято на шляху” и “Шлях у аблокі”)**

Рассматривается вопрос о “неспециальном” содержании музыкального произведения и его воплощении с помощью немusикальских и специфических средств выразительности. В анализируемых сочинениях Е.Поплавского обнаруживаются общая тенденция белорусского камерно-инструментального музыкального искусства – доминирование музыкально-абстрактного типа мышления как особого способа отражения “неспециального” содержания в современной музыке, а также обращение к принципу программности и особым средствам музыкальной выразительности.

В русле исследования белорусской камерно-инструментальной музыкальной культуры рубежа XX–XXI вв. как явления сложного, многоаспектного важно обращение к изучению одного из ее главных структурно-ценностных компонентов, а именно – к содержанию музыкального произведения. Сегодня, опираясь на традиционные представления об основных идеях, темах, образах в классической музыке, невозможно понять и осознать многие современные музыкальные сочинения. Проблема понимания содержания творчества определяет актуальность работы. В связи с изменениями в жизни общества, каждого человека, музыканта-творца появилась необходимость в новом взгляде на качество, структуру, функции содержания музыки и новых подходах к его изучению и осмыслению. Цель данной статьи заключается в выявлении особенностей содержания камерно-инструментальных сочинений Е.Поплавского – яркого, талантливого композитора Беларуси.

Вопросами музыкального содержания в течение XX в. занимались многие ученые. Значительный вклад в исследование этой проблемы в советском музыкознании внесли Б.Асафьев, И.Соллертинский. В настоящее время российские музыковеды активно разрабатывают науку о музыкальном содержании. Труды В.Холоповой “Музыка как вид искусства” [5], М.Карпычева “Теоретические проблемы содержания музыки” [3], составленный Л.Казанцевой сборник статей “Вопросы музыкального содержания”, ее монография “Автор в музыкальном содержании” [1] и учебное пособие “Основы теории музыкального содержания” [2] свидетельствуют о том, что этот вопрос волнует многих исследователей.

Диада “специальное” и “неспециальное” музыкальное содержание как компонент предлагаемой В.Холоповой методологии анализа содержания музыкального произведения, показывает ту специфическую для искусства двойственность, когда в художественном произведении присутствуют отражение элементов внешнего мира и сугубо внутренняя, имманентная организация. “Специальным” содержанием В.Холопова называет слой содержания музыки, присущий только музыкальному искусству, и его элементами выступают как более общие – акустический строй, гармоничный звук, закономерное соотношение звуков и интервалов, красивый тембр, так и специфические – мелодические лады, гармонические созвучия и системы, ритмическая и метрическая организация, мелодика, фактура, полифония, тематическое строение, музыкальная форма – средства музыкальной выразительности в широком значении.

“Неспециальное” содержание – это слой содержания, присутствующий и в музыке, и вне музыки. “Неспециальное” содержание музыки (при всем его многообразии) рассматривается сквозь триаду понятий: идеи, предметы внешнего мира, человеческие эмоции. Идеи в “неспециальном” содержании – это идеи философии, религии, этики, эстетики, естественных и исторических наук, вечные темы искусства и индивидуальные идеи отдельных музыкальных произведений. При изображении предметов внешней действительности выделилось несколько областей, к которым музыка была особенно предрасположена, – водная стихия, движения человека и птицы. Эмоциональный мир человека, отраженный в музыке, в разные исторические времена вызывал неодинаковый

интерес, но в предыдущие два века, особенно в XIX в., был наиболее востребован и ярко запечатлен во многих музыкальных сочинениях.

Конкретные проявления “неспециального” музыкального содержания выражаются в использовании внемузыкальных средств, значение которых исследовал А.Муха [4]. Так, различные темповые, динамические и особенно характерные обозначения по существу являются первичными элементами программности, уточняющими и углубляющими смысл содержания для исполнителей. Такую же роль играют эпиграфы, подзаголовки, отдельные указания, напечатанные в партитуре среди нотного текста, рисунки, а также заголовки жанрового плана. Все это в какой-то степени помогает разобраться в содержании произведения и исполнителям, и слушателям. В зависимости от меры и способа конкретизации содержания с помощью программы выделяют различные ее типы: жанровая, картинно-образная, обобщенно-эмоциональная и сюжетная.

Вся история музыки свидетельствует об отражении в ее произведениях духа времени. Преломленные в музыкальном искусстве идеи могут быть и художественные, и политические, философские, религиозные, этические, естественнонаучные.

В творчестве Л.Бетховена выразились важнейшие идеи соответствующих исторических и художественных эпох. Идеи французской революции выразились в концепциях и музыкальном материале ряда сочинений, в первую очередь 3-й “Героической” симфонии. Весь оптимистический симфонизм Л.Бетховена, а в особенности его 9-я симфония, явился эмоциональным воплощением духа европейского Просвещения с его верой в Человека и Разум.

В содержании музыки XIX в. внимание сосредоточено на мгновениях человеческих состояний, моментах преходящей жизни. Она породила своеобразный жанр лирической миниатюры, схватывающей эмоциональный момент без вступления, приготовления. В музыке образцы такого жанра возникли у Р.Шумана (фортепианный цикл “Бабочки”, вокальные циклы “Любовь поэта” на стихи Г.Гейне и “Любовь и жизнь женщины” на стихи А.Шамиссо), Ф.Шопена (цикл фортепианных прелюдий).

В XX в. содержание музыки отражает не столько внутренний мир человека и мир вокруг него, сколько выход вовне, в иную действительность (идея разочарования, страха перед миром, неверия в него – “Ожидание” А.Шёнберга, балет Б.Бартока “Чудесный мандарин”; идея связи с культурой прошлого, поддержки современного искусства идеалами, художественными шедеврами прошлого – направление неоклассицизма, захватившее П.Хиндемита, Р.Штрауса, И.Стравинского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, метод полистилистики, к которому прибегли К.Штокхаузен, Р.Щедрин, А.Шнитке, Э.Денисов).

В белорусском музыкальном искусстве второй половины XX в. отражение идей художественных эпох проходит в сжатом виде. Идеи советской эпохи, официозная славильность 1960–1970-х гг. характерны для оратории “Мая Радзіма” Д.Смольского, 1-го фортепианного концерта Р.Вагнера. Популярной для композиторской практики 1980-х гг. стало воссоздание эмоциональной панорамы, отражающей внутренний мир человека, его реакцию на реалии окружающей действительности, что проявилось, например, в квартетах К.Тесакова, Струнном квартете Д.Смольского (1980). В 1990-е гг. содержание белорусского музыкального искусства демонстрирует выход на грань восприятия действительности, показ абстрактных образов-состояний: “Акустическая фантазия” В.Войтика, “Слезы на листьях травы: грустная музыка для цимбал соло” В.Кузнецова, “Застывшая музыка” В.Корольчука.

Евгений Владимирович Поплавский – белорусский композитор, имя которого известно любителям современной музыки не только в нашей стране, но и за ее пределами. Ряд его произведений отмечен различными премиями, многие сочинения исполнялись на международных музыкальных фестивалях в Чехии, Голландии, Италии, Испании, Польше, Аргентине, Бразилии, России, США. Например, они звучали на таком престижном и представительном музыкальном форуме, как “Варшавская осень”. В творчестве композитора наблюдается приверженность жанрам камерно-инструментальной и вокальной музыки. Для них характерны особая эмоциональность высказывания, богатая нюансами лирика.

“Неспециальное” содержание и способы конкретного его проявления рассматриваются нами в камерно-инструментальных сочинениях “Свято на шляху” и “Шлях у аблокi” Евгения Поплавского.

Сочинение “Свято на шляху” создано в 2000 г. по заказу Международного фестиваля “Варшавская осень”. Его премьера прошла на 43-м Международном фестивале “Варшавская осень” (2000) в Концертной студии Польского радио имени В.Лютославского в исполнении ансамбля солистов “Классик-Авангард”.

Импульсом к созданию сочинения “Свято на шляху” стал ряд философских произведений: “Беседы Вельзевула со своим внуком” Г.Гурджиева, “Ключ к загадкам

мира” П.Успенского, “Свет на пути” М.Коллинза. Идея сочинения родилась также под влиянием изучения взглядов мистиков XX в., и в частности работы Макса Генделя “Космогоническая концепция”. Композитора интересуют космический образ тонкого Света как мира тонких, глубоко личных чувств и невидимая граница перехода от объективной духовности к субъективному восприятию и ассоциативности.

Основной образ произведения заявлен в названии – “Святло на шляху”. “Свет” и “путь” – это ключевые слова в понимании содержания сочинения. Немецкий философ Г.Бидерман определяет свет как “всеобъемлющий символ божественности”, а датский исследователь Х.Керлот приравнивает его к духу. Автор отказывается от дополнительных программных пояснений, дает лишь название как толчок для поля восприятия. Особое настроение сосредоточенности и погруженности во внутренний мир человека, в его чувства и эмоции, вызванные этой идеей и образами, характеризует атмосферу сочинения.

В исполнительский состав ансамбля произведения “Святло на шляху” входят группа деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот), медных духовых (валторна, труба, тромбон), ударные (треугольник, колокольчики керамические, колокольчики африканские, малый колокол и др.), фортепиано, струнный квартет с тремя партиями скрипок (скрипки I, II, III, альт, виолончель, контрабас).

Сочинение длится 6 минут. В одночастной форме сквозного развития, в которой осуществляется движение “из ниоткуда в никуда”, по словам автора, можно выделить три волны накопления и спада напряжения. Первая волна по продолжительности звучания занимает 2 минуты 20 секунд и является экспонированием начального импульса и его развитием. Вторая волна – вполовину меньше предыдущей (1 минута 30 секунд) – представляет собой “кружевное” переплетение партий (струнных и духовых) и приводит к кульминации, где звучит весь состав. Для третьей волны, занимающей по времени 2 минуты 10 секунд, характерны максимально плотная фактура с использованием пассажей двойными нотами в партии струнных, аккордов фортепиано, быстрый взлет к вершине волны – генеральной кульминации – и уход, снятие напряжения. Заметим, что генеральная кульминация находится ближе к концу формы, т.е. примерно соблюдается правило “золотого сечения”, что придает всей композиции стройность, гармоничность, законченность.

Необычность идеи, лежащей в основе произведения, – воплотить свет и движение души от реального мира к ирреальному – определила своеобразие средств музыкальной выразительности. Чередование трех тематических элементов – основа композиции. Долгое интонирование одного звука у квартета струнных – первый тематический элемент – выражает статику покоя, ожидание движения. Внутреннее насыщение этого тематического элемента происходит за счет средств исполнения, тщательно выписанных композитором, – исполнение на открытой струне и сильное вибрато. Флажолеты во втором тематическом элементе стали выражением динамики движения. Третий элемент – сонористический – представляет своеобразный “наплыв” звуков, воплощающий образ Света. Передача световых эффектов средствами сонористики через мерцающую музыкальную “материю” раскрывается с помощью обостренной темброво-колористической красочности. Важное значение в раскрытии главной идеи приобретает фактура, становящаяся средством развития образа, а ее изменения – смены плотности – создают кульминационные вершины.

Замысел сочинения “Шлях у аблокi” для инструментального ансамбля (2001) продолжает тип идейного содержания, близкий предыдущему сочинению “Святло на шляху”. Пьеса “Шлях у аблокi” рассчитана на состав ансамбля, в который входят все инструменты симфонического оркестра: группа деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот), группа медных духовых (валторна, труба, тромбон), квартет струнных с тремя партиями скрипок, фортепиано, группа ударных (треугольник, фруста, раганелла, фиато, там-там, вибрафон). Общее звучание – 6 минут 40 секунд.

Трудно определить природу жанра этого сочинения, как и предыдущего, опираясь на традиционную классификацию. Скорее, его можно отнести к числу одночастных программных композиций, не имеющих конкретных жанровых характеристик. Создано оно по индивидуальной программно-конструктивной схеме, основанной на музыкально-технологических и сонорно-акустических идеях.

Содержание сочинения отражается в названии – “Шлях у аблокi”. Слова-символы “путь” и “облака” (в значении “небо”) становятся ключом к пониманию главной идеи сочинения – идеи перехода человека из реального мира в мир нереальный, в новое, иное состояние души. Основным образом в этом сочинении можно считать образ “пути” как движения к цели, а цель – “облака”-“небо”. На раскрытии образа “пути” сконцентрировано внимание автора, отражающего его разные стороны: волнение и экспрессия противопоставляются спокойствию и отрешенности.

Одночастная, сквозная форма данного сочинения, как и предыдущего, воплощает волновую структуру, в которой выделяются три волны, представляющие накопление и спад напряжения. Сочетание сонорных эффектов и мелодического начала становится одним из тематических факторов, связанных с образом движения.

Восемь отдельных звуков, взятых в различных регистрах фортепиано на возрастающей громкости от *pp* к *f*, выполняют функцию вступления и приводят к кластеру всего ансамбля. Начинается первая волна развития музыкальной ткани, занимающая 1 минуту 40 секунд. Тихое, слегка взволнованное звучание группы деревянных духовых (1-й сонорный комплекс) на постепенно усиливающейся громкости сменяется плавным, связным монотонным звучанием струнных (2-й сонорный комплекс), где каждый инструмент группы оstinato повторяет свой звук. Контрастно оттеняет его музыкальный материал (3-й сонорный комплекс) следующего раздела: широкая интервалика, введение пауз, сочетание инструментов разных групп – гобой, труба, фортепиано, скрипка, альт, виолончель. Вторая волна, длящаяся 2 минуты 10 секунд, начинается с тихого звучания экспрессивной мелодии у кларнета соло. Нагнетание напряжения путем усиления громкости, уплотнения фактуры приводит к кульминации. Спад напряжения происходит с помощью смены тембровой краски: *tutti* ансамбля противопоставляется звучанию группы струнных. Беспрерывное повторение интонации нисходящей малой терции в партии скрипок, прерываемое паузами, начинает третью, заключительную волну развития, длящуюся 2 минуты 50 секунд. Этот фрагмент, образно говоря, дает возможность слушателям передохнуть от экспрессивности предыдущего раздела, придает общей напряженной атмосфере несколько тоскливый оттенок. Последующая смена сонорных красок, усиливающееся звучание приводят к кульминационной точке, подчеркнутой *tutti* ансамбля на *ff*. Постепенное успокоение связано с переходом от прерывистого звучания к плавному, монотонному, с затухающей динамикой.

Чередование трех сонорных комплексов, их измененное повторение, взаимодействие с ярко выраженными интонационными фрагментами – мелодия кларнета соло, нисходящая терцовая интонация у скрипок – создают многомерное пространство, которое то расширяется, то сужается согласно движению волны развития. Автор вводит микроинтервалику, тем самым подчеркивая и усиливая как напряженно-экспрессивный, так и в некоторых разделах депрессивный характер звучания. Кульминационные точки отмечены *tutti* ансамбля с максимальной громкостью на одинаковом музыкальном материале – аккорд-кластер.

Самостоятельным средством выразительности в данном сочинении становится колорит музыкального звука: у струнных – это и традиционная игра смычком, и разные виды пиццикато (правой и левой рукой), игра на подставке, за ней, по деке; у духовых – игра аккордами флажолетов, а также по клапанам.

Основная идея и образы рассмотренных сочинений в основном кодируются в их названиях – “Святло на шляху” и “Шлях у аблокi”. Никаких дополнительных средств словесной расшифровки композитор не использует. Слова-символы “свет” и “путь” в первом произведении и “путь” и “облака” во втором во многом близки друг другу как по философско-смысловому значению, так и по конкретным музыкальным средствам воплощения.

Названные сочинения Е.Поплавского содержат ключевые слова-символы и дают лишь начальный толчок для поля восприятия. В них закладывается основное лирико-субъективное и философское толкование идей: обобщенно-абстрактное видение преобладает над показом реальных картин мира, что соответствует обобщенно-эмоциональному типу программности.

Необходимость и актуальность использования программы в наше время имеет много причин. Во-первых, музыка стала охватывать широкий спектр явлений разного порядка, что требует пояснений в направлении ее восприятия. Во-вторых, композиторы стали более заинтересованы в понимании их музыки в нужном им ключе не абстрактно, а более конкретно. В-третьих, во второй половине XX в. музыка стала очень тесно контактировать с другими видами искусства, и в связи с использованием особых средств музыкальной выразительности – сонористической техники, тембровой и динамической драматургии, нетрадиционных способов исполнения – обострилась необходимость определенных ориентиров для слушателя.

Композитор намеренно уходит от изображения предметов внешнего мира, сосредоточивает внимание на пути познания себя и своего предназначения в духовном аспекте. Выражение в музыке Е.Поплавского таких чувств и эмоций, как сосредоточенность, погруженность во внутренний мир, волнение и спокойствие, экспрессия и отрешенность, свидетельствует о некоем новом для современного камерно-инструментального белорусского творчества качественном уровне – уровне музыкально-абстрактного мышления. Многие сочинения белорусских композиторов рубежа XX–XXI вв. – Г.Гореловой, В.Кузнецова, Д.Лыбина – показывают абстрактные образы, что свидетельствует о приверженности авторов к этой тенденции – музыкально-абстрактному мышлению как особому способу отражения “неспециального” содержания современной музыки.

1. *Казанцева, Л.* Автор в музыкальном содержании / Л.Казанцева. – М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1998. – 247 с.

2. *Казанцева, Л.* Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студентов муз. вузов / Л.Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 367 с.

3. *Карпычев, М.* Теоретические проблемы содержания музыки / М.Карпычев. – Новосибирск: НГК им. М.И.Глинки, 1997. – 231 с.

4. *Муха, А.* Принцип программности в музыке: дис. ... канд. искусствоведения / А.Муха; Акад. наук УССР, Отд-ние лит., яз. и искусствоведения. – Киев, 1965. – 178 с.

5. *Холопова, В.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.

L.STRIGO

**PECULIARITIES OF «NON-SPECIAL» CONTENT EMBODIMENT
IN CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATION OF E.POPLAVSKIY (ON THE
MATERIAL OF COMPOSITIONS «LIGHT
ON THE PATH» AND «PATH IN THE CLOUDS»)**

The article discusses the non-special content of musical work and its embodiment through non-musical and specific means of expression. In the analyzed compositions of E.Poplavskiy we found a general trend of the Belarusian chamber and instrumental music art – the dominance of music-abstract type of thinking as a special way to reflect non-musical content in the modern music, as well as appeal to the principles of program and specific means of musical expression.