

Алпатова Ангелина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент,

профессор кафедры теории музыки

РАМ имени Гнесиных

a_alpatova@mail.ru

Лисовой Владимир Иванович

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории музыки

Российской государственной

специализированной академии искусств

foxenger@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ МАКСИМУ БОГДАНОВИЧУ

9 декабря 2016 года исполняется 125 лет со дня рождения, а 25 мая 2017 года 100 лет со дня смерти выдающегося белорусского поэта начала XX века Максима Богдановича (1891 – 1917).

Личность Богдановича, прожившего очень короткую, но яркую и насыщенную творческую жизнь, связана с направлением молодого поколения белорусских поэтов-романтиков начала XX столетия и с эпохой Серебряного века в русской культуре и поэзии. В его творчестве органично соединились традиции многих славянских народов, а благодаря его разносторонней деятельности укрепилась русско-белорусские культурные связи.

Уже в своем первом произведении – рассказе «Музыка» – Богданович изображает музыканта, которому с помощью своей искусной игры на скрипке удаётся разбудить народ и заставить его задуматься о своей нелёгкой судьбе, чтобы быть готовым бороться за свое освобождение.

Поэт родился в интеллигентной семье. Его отец Адам Егорович Богданович служил учителем Первого городского училища в Минске,

занимался историей, исследовал фольклор и этнографию белорусского народа. В роду отца были замечательные рассказчицы народных сказок – прабабушка Р. К.Осьмак и бабушка А. Ф. Осьмак, чьи сказки он записывал и применял в учебном процессе (в том числе в своей семье). Мать Мария Афанасьевна, живая и поэтичная натура, была образованной женщиной и воспитывала их четверых детей (Максим был вторым сыном) по системе Ф. Фребеля.

В доме Богдановичей, где бы они ни жили в Белоруссии (Минск, Гродно) и России (Нижний Новгород, Ярославль), всегда собиралась молодежь, приходили знакомые учителя, врачи, офицеры, которые открыто высказывали свои мысли и вели бурные дискуссии о происходящих в то время событиях, читали литературные произведения, декламировали стихи, пели песни. В круг общения отца входили друзья Максима Горького.

Богданович с детства впитывал свободололюбивые настроения, которые поддерживала его семья, имел демократические взгляды. Участь в Нижегородской гимназии, в 1905 году он принимал участие в студенческих демонстрациях, чем заслужил репутацию неблагонадёжного ученика. После переезда в Ярославль начал сочинять свои первые стихи, в которых появились художественные образы и приемы, составившие особенности его стиля. Знакомство с Б. Эпимах-Шипило, В. Ластовским, А. и И. Луцкевичами и другими деятелями белорусского Возрождения во время поездки в Вильно в 1911 году и общение с белорусским историком В. Пичету во время пребывания в Москве в 1915 году еще более укрепило поэта в его взглядах и творческих идеях.

В это время он также продолжает идти по стопам своего отца, изучая историю, этнографию, литературу белорусского народа и западноевропейские и славянские языки и литературы. Переводит на белорусский язык произведения Овидия, Горация, Г. Гейне, Ф. Шиллера, А. Пушкина, М. Майкова, П. Верлена, пишет научные статьи по истории белорусской литературы и поэтические произведения на белорусском и русском языках. Кроме того поддерживает отношения с Ярославской белорусской радой,

помогая беженцам Первой мировой войны, и работает в Белорусском комитете помощи жертвам войны в Минске, куда он переехал в 1916 году.

Через год на деньги, собранные его друзьями, Богданович смог отправиться в Крым для лечения туберкулёза, которым он страдал с 1909 года. Но лечение уже не помогло... Максим Богданович был похоронен на новом городском кладбище Ялты. Из его последних работ остались материалы для букваря на белорусском языке и предсмертное стихотворение о книге с его стихами, которую он сам собрал [18].

Память о Богдановиче хранит его родная земля и его потомки. Литературные музеи М. Богдановича были открыты на его родине в Минске (имеет филиалы в Минске и в д. Ракутёвщина Минской области, где поэт гостил в имении Лычковских летом 1911 года, – «Фольварк Ракутёвщина»), а также в Гродно и Ярославле. Его творчество исследуется в Беларуси, России и других странах, стихи издаются в оригинале и в переводах [18].

Единственным прижизненным изданием произведений Богдановича оказалась книга стихов «Вянок», собранная отчасти по согласованию с самим поэтом и включившая девяносто два стихотворения и две поэмы (всего 120 страниц). Она была издана в 1914 году в Вильне в типографии М. Кухты тиражом две тысячи экземпляров благодаря финансовой поддержке М. М. Радзивилл. Посвящение книги известному белорусскому публицисту и прозаику («Венок на могилу С. А. Полуяна») было сделано писателем В. Ластовским без ведома автора стихов, но затем одобрено Богдановичем [18].

Основу образности «Вянка» составили отношения поэта к миру и природе. Состояния души и размышления о смысле жизни, сопереживание происходящему на родной земле и образы соотечественников, память целой истории и личные воспоминания – таково содержание входящих в «Вянок» стихотворных миниатюр и поэм. Чуткость в ощущении языка и бережное отношение к слову вместе с тонкостью и изяществом художественной передачи чувств характеризуют яркий поэтический стиль этой книги.

Музыкальным приношением памяти Богдановича стал одноименный музыкально-поэтический, вокально-хоровой гиперцикл, созданный современным петербургским композитором Игорем Мациевским в период 1990-2010-х годов.

Интенсивно изучая русские, украинские, белорусские, польские, литовские, казахские, тувинские и другие этнические музыкальные традиции и организуя этномузыковедческие экспедиции, к началу 1990-х годов Мациевский уже сложился как самобытный композитор и ученый, который остается ведущим российским этноинструментоведом до настоящего времени. Он является продолжателем классико-романтических традиций и новатором, автором оригинальных сочинений в симфонических, камерных и хоровых жанрах и музыки экрана. В таком качестве Мациевский выступает в Концерте для трех роялей [1; 9]). Сонатном диптихе для виолончели соло [12], Концерте для оркестра «Перепутаница [4] и ряде других произведений [5; 14].

В 1970-1980-е годы Мациевским была написана музыка к фильмам известного российского режиссёра С. Овчарова «Нескладуха» (1978); «Барабаниада» (1980); «Небывальщина» (1983); «Левша» (1986), в период конца 1980-х – начала 1990-х годов – к фильмам «Данчык» (1989), «Развітанне» («Прощанье», 1991), «Вось такі лёс» («Такая судьба», 1992), «Дрэва вечнасці» («Древо вечности», 1994) видного белорусского режиссёра А. Каневского и фильму «Рассыпушка» (1995) известного белорусского режиссера С. Гайдука (студия «БЕЛВИДЕОФИЛЬМ»). В конце 1990-х – начале 2000-х годов эта работа продолжается – композитор сочиняет музыку к фильмам «Леонил Филатов. Любовь...» (1998, режиссеры Е. Габец и К. Мурашов), «Фараон» (1998), «Сочинушки» (1999) и «Сказ о Федоте-стрельце» (2001) (режиссер С. Овчаров), Музыкальные кинопроизведения стали своеобразной лабораторией, в условиях которой осуществилась выработка новых средств художественного стиля мастера [7; 8; 10].

В 1990-2000-е годы Мациевский пишет вокальные (в сопровождении фортепиано, струнных или духовых инструментов) и хоровые циклы и

отдельные произведения на канонические тексты и стихи представителей Серебряного века М. Волошина, В. Гиппиуса, А. Гаруна, национальных классиков и поэтов XIX – XX веков – Т. Шевченко, Л. Украинки, П. Тычины, А. Олеся, Н. Артымович, Вл. Броневского, И. Драча, Б.-И. Антоныча, С. Рачинця, Т. Ружевича, Я. Бжехвы, С. Бернацкого, В. Тавлая, С. Сурыновича и других авторов. Композитор стремится услышать и понять поэтический смысл в оригинале, поэтому в своих произведениях обращается к подлинным текстам на русском, украинском, белорусском, польском, литовском, казахском, тувинском, старославянском, латинском, английском, немецком и других языках, а также к народным диалектам (как в цикле для драматического сопрано и малого симфонического оркестра «Дети Гуцульщины» на народные слова на гуцульском диалекте [2] и в «Колыбельной-заговоре» на новгородском диалекте из музыки к театральной постановке «Сказ о Федоте-стрельце»).

К 2008 году композитором была завершена «Белорусская месса» для солистов, хора и оркестра, которую в рамках XVI Международного фестиваля духовной музыки «Магутны Божа» 26 июня 2008 года исполнили в Кафедральном костеле Успения Пресвятой Девы Марии и св. Станислава г. Могилева хор и оркестр Могилевской городской капеллы под управлением С. Лищенко. Разделы канонической мессы в произведении объединяются с хоровыми песнопениями на текст псалма «Хвали душе моя Господа» и на стихи белорусских и украинских поэтов, перемежаются оркестровыми интерлюдиями [13].

В атмосфере тесного общения с белорусской культурой стихи Богдановича стали открытием для композитора целого мира живого Слова, услышанного и переданного в творчестве ее поэтического гения. Так родились отдельные романсы и песни, созрел замысел музыкально-поэтического собрания – вокально-хорового гиперцикла «Вянок» на стихи Богдановича,

работа над которым продолжалась с 1992 по 2010 годы, а окончательная редакция завершилась в 2015 году¹.

Благодаря обращению Мациевского к наследию Богдановича и глубокому музыкальному прочтению всего, что было высказано им в поэтических произведениях, образы прошлого словно заново рождаются в искусстве нашего времени. Композитор выстраивает собственную неповторимую музыкально-поэтическую концепцию гиперцикла, которая определяется авторским выбором отдельных стихов Богдановича (прежде всего из книги «Вянок») и опирается на оригинальные музыкальные, порой с элементами кинематографичности, приемы передачи ярких и рельефных картин природы и жизни поэта².

В этом контексте расширяется круг значений, заданный названием. К традиционному «Венку песен» или «Венку поэзии» (то есть стихотворений и поэм в книге) и «Венку на могилу С. А. Полуяна» как символу памяти о нем у Богдановича Мациевский добавляет еще два значения – венка, которым увенчивают героя (поэта), как символа его победы (над равнодушием, косностью, жизненными невзгодами и даже над смертью) и награды за его доблесть и силу, а также как символа круга в музыкальном посвящении – подобно тому, как это обозначил Г. В. Свиридов в своем хоровом концерте «Пушкинский венок».

Кроме того музыкальное прочтение «Вянка» Богдановича композитором по-иному раскрывает возможности монографического цикла как произведения на стихи одного поэта, сложившегося в эпоху романтизма и

¹ Сборник «Вянок» в настоящее время подготовлен к изданию в Санкт-Петербурге. Данный в статье анализ был сделан по рукописному тексту, предоставленному авторам композитором Игорем Мациевским.

² Подобные приемы Мациевский новаторски использует в рамках академической музыки. В эстрадном музыкальном жанре выделяется трактовка «Вянка» Богдановича в одноименном вокально-инструментальном цикле Владимира Мулявина, созданном к 100-летию со дня рождения поэта и исполненном ансамблем «Песняры» в 1991 году в Нью-Йорке и в Минске. Концепция этого цикла иная, так как из книги Богдановича Мулявиным были выбраны другие тексты.

по-разному воплощаемому в современной музыке. Яркими примерами могут служить произведения «К далёкой возлюбленной» Л. ван Бетховена, «Прекрасная мельничика» и «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» и «Мирты» Р. Шумана, «Прекрасная Магелона» И. Брамса, «Стихотворения Мёрике», «Стихотворения Эйхендорфа» и «Стихотворения Гёте» для голоса и фортепиано Г. Вольфа, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях» и «Волшебный рог мальчика» Г. Малера, «Детская», «Песни и пляски смерти» и «Без солнца» М. Мусоргского, «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева, «Семь стихотворений А. Блока» и «Шесть стихотворений М. И. Цветаевой» Д. Шостаковича и многие другие. В них затрагиваются ключевые темы судьбы поэта в мире и его отношения к отдельным людям и обществу, к искусству поэзии и собственному творчеству, к природе и любви, к жизни и смерти.

Анализ композиции «Вянок» Мациевского, рассматриваемой в контексте продолжения этой традиции, может оказаться плодотворным при опоре не только на традиционные академические, но и на современные методы научного музыковедческого исследования, среди которых выделяются метод духовного анализа музыки [15] и сонологический подход [16].

Очевидно, что «Вянок» у Мациевского вырастает до вокально-хорового гиперцикла, который включает вокальный цикл «Пентаметры», арию «Касцел Св. Анны ў Вільні» («Костел Св. Анны в Вильне»), дуэт для голоса и дудки без сопровождения фортепиано «Роздум» («Размышление»), вокальные дуэты «Па-над белым пухам» («Над белым пухом») и «Не кувай ты, шэрая зязюля» («Не кукуй, ты, серая кукушечка»), хоровые поэмы для исполнения а'capella «Ахвяра красе» («Жертвоприношение красоте») и «Завіруха» («Метель») и двенадцать романсов и песен для голоса и фортепиано. Песни «Азра» (текст представляет собой перевод стихотворения Г. Гейне) и «Ахвяра красе» посвящены дочери выдающегося белорусского поэта и последователя Богдановича Валентина Тавлая этномузыковеду Галине Тавлай, романс «Падымі у гару сваё вока» («Подними вверх свой взгляд») – петербургской

певице Ольге Фурман, романс «Трыялет» («Триолет») – выдающемуся белорусскому певцу и деятелю культуры Беларуси, лауреату Государственной премии Республики Беларусь, солисту Большого театра оперы и балета Республики Беларусь и художественному руководителю центра музыкальной культуры Республики Беларусь «Белорусская капелла» Виктору Скоробогатову. Песня «Роздум» посвящена памяти белорусского музыканта и мастера-реставратора древних национальных музыкальных инструментов Владимира Пузыни, песня «Не кувай ты, шэрая зязюля» – памяти самобытного белорусского режиссёра Адольфа Каневского.

В произведении «Вянок» Мациевский выступает как мастер музыкальной драматургии, который из музыки на стихи Богдановича разных лет выстраивает драму. Но эта драма – не восходящая к эпохе Античности классицистская, с соблюдением законов единства места, времени и действия; не драма характеров с концентрацией на внутреннем мире героев; не драма положения, изображающая действие каких-либо внешних сил. Это скорее романтическая драма состояния, основанная на поэтике созерцания. В ней гармонично соединяются зрительный (у поэта – сплошное созерцание, видение как феномен: вижу – не вижу, глазам доступно – недоступно) и слуховой (у композитора – звуковые планы-пейзажи не только в фортепианной партии, но во всей музыкальной фактуре) ряды.

Благодаря полному отсутствию драматургического конфликта при наличии определенных контрастов в «Вянке» выражена идея единства человека и окружающего его мира природы. Романтическое и почти автобиографическое повествование разворачивается от первого лица – центрального и единственного действующего лирического героя гиперцикла, в качестве которого выступает сам поэт – одновременно участник и наблюдатель происходящего, мыслитель и собеседник.

Во внутреннем состоянии, мыслях и переживаниях поэта отражается живой и многомерный мир земной природы и целой Вселенной, устроенных по законам Божественной гармонии. Ее художественно-поэтическими

символами становятся Небо и Земля («Пад зімовай маскай» / «Под зимней маской», «Падымі у гару сваё вока»), Храм и Молитва («Касцел Св. Анны ў Вільні», «Кніга» / «Книга»), Деревня, Лес, Поле, Река и Снег («Зімой» / «Зимой», «Зімовая дарога» / «Зимняя дорога», «Перад паводкай» / «Перед паводком»), Времена года и дня («Плакала лета, зямлю пакідаючы» / «Плакало лето, землю покидая», «Ноч» / «Ночь», «Роздум»), Кукушка и Мотылек («Не кувай ты, шэрая зязюля», «Па-над белым пухам», «Ахвяра красе») и Человек, являющийся не просто важной частью природы, но главным духовным выразителем ее сущности («Пентаметры», «Касцел Св. Анны ў Вільні», «Кніга», «Круг» и все остальные романсы, в содержании и образах которых он незримо присутствует).

Поэтико-пространственный мир в вокально-хоровом гиперцикле представлен как многоуровневый (в крупном плане – трёхуровневый) и включает такие природные антиномии, как небо – земля, лес – поле, река – берег, океан – прибрежные холмы и другие. При этом природа показана не только как обитаемая, населённая птицами и насекомыми, но и как живая, словно дышащая. Она сочувствует, сопереживает человеку: у месяца на небе – «грустные рожки», а льдины во время ледохода «жалобно звенят». Восприятие такой природы тяготеет к феномену синестезии: слушатель почти входит в мир ощущений поэта, видит лунный свет на полях и ледоход на Немане, чувствует обжигающий морозный воздух, обоняет запах цветущих вишен...

Пространственные координаты действуют как на макро-, так и на микроуровнях, их образы в музыке выражаются яркими фактурными и гармоническими средствами:

– образы залитой лунным светом бескрайней зимней равнины с едущими-мчащимися по ней санями с седоком – ровное движение шестнадцатыми и пунктирный ритм-имитация звука колокольчиков в верхнем регистре у фортепиано, созерцательные, почти медитативные созвучия в среднем разделе в романсе «Зімой»; мерный ритм с группетто и яркие

гармоническими всплесками-звукоподражаниями звону бубенцов в фортепианной партии, структурное и регистровое расширение как «звукоживопись» картины зимней ночи в романсе «Зімова дарога»;

– образы столь же бесконечно разлившейся воды – светлые и нежные пасторальные гармонические фигурации и ритм баркароллы у фортепиано, переход в верхний регистр в заключении в романсе «Перед паводком»;

– Солнце, отражающееся в зеркале Луны, – мягкие гармонические обороты с альтерированными аккордами терцовой структуры; следы присутствия весны под снегом – обращение к жанру вальса-бостона в романсе «Пад зімовай маскай» («Под зимней маской»).

Знаки пространства ясно проступают и в художественно-антропологическом измерении – физическом, душевном и духовном мире. Примером может служить трактовка верха и низа в «Пентаметрах» (передача образа слез, катящихся из глаз в пыль у ног и превращающихся там в грязь, происходит с помощью постепенно ускоряющегося движения при переходе в нижний регистр по звукам ундецимаккорда в фортепианной партии) и в романсе «Падымі у гару сваё вока» (триольный ритм, прозрачная фактура с арпеджио, охватывающими практически весь диапазон, у фортепиано и постепенное расширение звукового/земного пространства в фактуре первых двух вокальных строф с прорывом и выходом за его пределы – в небеса – благодаря включению в вокальную партию вокализа в конце третьей вокальной строфы). В романсах «Пад зімовай маскай», «Зімой», «Зімова дарога», метроритм не только определяет природные и бытовые ритмы, но и указывает на учащенный пульс и дыхание человека (поэта) – состояние, когда «кровь начинает кипеть». На этом же уровне в романсе «Пад зімовай маскай» противопоставляются плач соотечественников и уснувшая, словно, под снегом, страна, а сам стих поэта сравнивается с дивной сказкой и звездными снами.

Поэтико-временной мир «Вянка» охватывает заданный содержанием стихов и их музыкальной трактовкой целый ряд разновидностей художественного времени:

1) время, определяющее состояние лирического героя, его мысли и чувства (миг или несколько мгновений) – «Пентаметры», «Роздум», «Ахвяра красе»;

2) событийное время в жизни человека и в природе (сутки, утро, день, вечер, ночь) – «Пентаметры», «Ноч», «Азра», «Роздум»;

3) циклическое природное время в жизни человека (четыре сезона года) – в романсах «Пад зімовай маскай», «Зімой», «Зімовая дарога», «Перад паводкай», «Плакала лета, зямлю пакідаючы», дуэтах «Не кувай ты, шэрая зязюля», «Па-над белым пухам», хоровой поэме «Завіруха»;

4) время исторической памяти (свидетельства письменных текстов) – «Касцел Св. Анны ў Вільні», «Кніга»;

5) время Вечности (молитва, поиск человеком духовного пути, философское размышление) – «Касцел Св. Анны ў Вільні», «Кніга», «Падымі у гару сваё вока», «Круг», «Варона і чыж. Байка» («Ворона и чиж. Басня»), «Трыялет», «Не кувай ты, шэрая зязюля», «Ахвяра красе» и «Завіруха».

В этом контексте на первый план в музыкальной драматургии выходит тема времен года, уходящая своими истоками в творчество композиторов Барокко (А. Вивальди) и классицизма (Й. Гайдн).

Образующийся в результате взаимодействия образно-поэтических миров пространственно-временной континуум поддерживается музыкально-поэтическим параллелизмом – воплощенной в музыкальной драматургии идеей сопоставления циклов в природе и в человеческой жизни в пространстве Бытия. Необходимо подчеркнуть, что это происходит и благодаря включению композитором в гиперцикл стихотворений, которые были написаны Богдановичем в 1909-1913 годах, но не вошли в первое издание книги «Вянок» – «Касцел Св. Анны ў Вільні», «Круг» и «Азра».

В целом образуется контонационное единство близких и порой противоположных поэтико-музыкальных феноменов [3; 6; 11].

Складывающиеся гиперцикл или макроцикл «Вянок» группы песен, романсов, дуэтов и хоровых поэм можно считать микроциклами первого уровня, а вокальный цикл «Пентаметры» и группу из трех песен-иносказаний «Азра», «Варона и Чыж. Байка» и «Трыялет» – микроциклами второго уровня, входящими в состав микроциклов первого уровня. В целом в гиперцикле «Вянка» выстраивается гармоничная и зеркально симметричная последовательность из пяти групп – микроциклов первого уровня (3 + 6 + 1 + 6 + 3) с соответствующими музыкально-выразительными средствами воплощения образов:

I – вводный – лето в природе, настоящее время и Вечность (все три песни) –

– философское размышление о смысле человеческой жизни – «Пентаметры»;

– молитва о живущих и ушедших – «Касцел Св. Анны ў Вільні», «Кніга» (в поэтическом тексте здесь использована цитата из сорок первого псалма, а во вступлении в фортепианной партии дана аллюзия старинного гексахорда – в виде хроматического звукоряда гемиольного лада, изложенного в монотонных фактурных фигурациях шестнадцатыми длительностями – словно письменных знаках рукописного текста, в первой вокальной строфе образ Псалтыри выражен с помощью консонирующих интервалов и трезвучий);

II – основной – имеющие место в природном времени жизненные события, состояние и мысли, настроения созерцания поэта (шесть песен) –

– зимой – «Пад зімовай маскай», «Зімовая дарога», «Зімой»;

– весной – «Перед паводком», «Подними вверх свой взгляд»;

– в конце лета – «Плакало лето, землю покидая» (кульминация гиперцикла);

III – центральный – настоящее время (одна песня);

– философское размышление о смысле человеческой жизни – «Круг»;

IV – параллельный основному – соединение реального и художественного времени в мыслях поэта и событиях его жизни, воспоминания, ассоциации (всего шесть песен, из них вторая, третья и четвертая образуют микроцикл второго уровня, а первая и шестая служат его обрамлением) –

– мысли и события жизни поэта осенью – «Ноч» (образ мерцающих звезд передан с помощью приёма скрытого двухголосия, после заключительных слов о том, что земля «свои пути стяхнет» прерывисто двигающиеся голоса в фортепианной партии словно воспаряют в верхний регистр);

– художественное отстранение в сферу образов литературных героев и игры – притча о невозможности человека быть вместе с его любимой «Азра», поданная как театрализованная сценка басня о гордости, лести и обмане «Варона и Чыж. Байка», лирико-философская миниатюра и поэтическая игра-аллегория о тайне человеческой личности «Триолет» (отказ в первой песне от аллюзий восточных интонаций и ритмов, использование в качестве основного приёма в первых двух песнях контрастного сочетания двух основных типов фактуры – речитатива/пения-рассказа говорком и кантилены, во второй – шуточных интонаций в фортепианной партии, в третьей – противопоставления ритмоформулы в нижнем голосе у фортепиано консонирующим интонациям в вокальной партии, вокализ в заключении);

– осенью – «Роздум» (растворение мыслей и чувств в природе – противопоставление-дополнение солирующих инструмента и голоса при опоре на гексахорд в партии дудки и на тетрахорд в вокальной партии), «Не кувай ты, шэрая зязюля» (тихая кульминация гиперцикла – «мысли вслух», воображаемый разговор с кукушкой, создание светлого образа смерти с помощью спокойного, в духе баркарольного, движения восьмыми длительностями в фортепианной партии, а также преимущественно поступенного изложения одноголосной мелодии в вокальной партии в ее чередовании с двухголосием; использование тональности d moll,

семантически связанной с образом смерти, как в Двадцать четвертой прелюдии Ф. Шопена);

V – заключительный – весна и зима в природе, настоящее время и Вечность (три песни)

– воспоминание о весне с иноказательным образом поэта-мотылька как последняя надежда поэта на выздоровление, и в то же время откровение о предназначении поэта – «Над белым пухом вишен» (пасторальные звучания на основе диатоники в сочетании с оживленным и взволнованным ритмом);

– философское размышление о смысле жизни поэта как жертвы за идеалы – образ сгоревшего от огня свечи мотылька в хоровой поэме «Ахвяра красе» (четырёхголосное хоровое изложение темы с постепенным регистровым расширением и динамическим усилением);

– реальный и иной (потусторонний – с мифологическим существом Падвеем, олицетворением сильного ветра и вызванных им болезней [17] мир как образ вселенского праздника и игры стихий в хоровой поэме «Завіруха» (заключительная кульминация гиперцикла, применение разных типов голосоведения и звукоподражаний гулу, завыванию, колокольному звону, пение с проговариванием слогов с шипящими гласными, гудение).

Помимо художественно-поэтической составляющей драматургическое единство «Вянка» обеспечивается с помощью тяготеющих к общей цикличности и кругообразности замкнутых и разомкнутых (преимущественно трехчастных) структур и определенными композитором для каждой песни и романса музыкальной формой (трехчастной безрепризной в арии «Касцел Св. Анны ў Вільні», куплетно-строфической в романсах «Зімовая дарога», «Круг», песнях-дуэтах «Не кувай ты, шэрая зязюля» и «По-над белым пухом», простой трехчастной в «Пентаметрах», сквозной и контрастно-составной в хоровых поэмах «Ахвяра красе» и «Завіруха»). Кроме того, в кодовых разделах многих песен и романсов эмоционально резюмируется сказанное в основной части, что также способствует созданию целостности музыкальной композиции.

Многомерность воплощения поэтических образов в музыкальном языке и музыкального замысла в гиперцикле выражается в обращении к фактурным и жанровым типам (вальс-бостон в романсе «Под зимней маской», сочетание вокального и инструментального тембров в дуэте голоса и дудки «Роздум», проявление контонации в противопоставлении партий четырехголосного хора а'сарелла в хоровых поэмах «Ахвяра красе» и «Завіруха»); трактовке голоса как музыкального инструмента, а инструмента как голоса; опоре на ладовые модели народной музыки, мажоро-минор и расширенную тональность (весь гиперцикл). Она подкрепляется лейтинтонациями и лейтфактурой («Пентаметры», «Зімой», «Зімова дарога»), контрастным сопоставлением консонирующих и диссонирующих созвучий, выделением аккордов нетерцовой структуры, сложной семантикой эллиптических оборотов, рельефными метроритмическими сопряжениями, использованием тембровой драматургии, приемов тончайшей звукописи и других современных средств музыкального письма.

В заключении выделим отдельные ключевые моменты в развитии всего музыкального целого гиперцикла.

Открывает «Вянок» и словно задает ему тон в музыкальном языке и средствах музыкальной выразительности микроцикл второго уровня «Пентаметры», состоящий из трех песен, которые исполняются без перерывов, на стихи, написанные Богдановичем на основе античного стихосложения. В миниатюре он содержит в себе идеи круга, характеризующую целое (венки – круг – цикл), и в то же время выхода из очерченного им пространства, разомкнутости формы (отсутствие репризы в последней песне). Контрастно-составная трехчастная музыкальная форма строится на основе поэтической структуры. Музыкальный материал разделов (они обозначены латинскими буквами) соотносится с поэтическим текстом следующим образом:

– в первой части – три раздела –

А – вступление в партии фортепиано, использование квартаккордов и аккордов с расщепленной терцией как основы гармонии и данного микроцикла, и всего гиперцикла;

В – первая вокальная строфа на текст о слезах, упавших в пыль и там превратившихся в грязь;

А – заключение части в партии фортепиано.

– во второй части – три раздела –

С – вступление у фортепиано; первое обращение в гиперцикле к жанру вальса (в творчестве Мациевского обращение к жанру вальса часто символизирует любовь или воспоминание о любви);

С1 – начало второй вокальной строфы на текст об удлиняющихся к вечеру тенях;

Д – окончание второй вокальной строфы на текст о воспоминании на закате жизни;

С 2 – заключение в партии фортепиано.

– в третьей части – четыре раздела –

Е – вступление у фортепиано, применение триольного ритма при переменном метре как воплощение идеи круга;

F – первая вокальная строфа на текст о дне океана, недоступном для взгляда человека с берега;

G – вторая вокальная строфа на текст о взгляде человека на океан с вершины прибрежной стремнины;

Н – постлюдия в партии фортепиано.

В музыкальной фактуре микроцикла «Пентаметры» композитором передается двойственный образ пространства внутреннего мира лирического героя и природы – тесного, словно сжатого (первая песня – образ чистых слез в пыли), и расширенного (третья песня – образ человека на берегу океана как мысль о том, что «большое видится на расстоянии»).

Настроение всего гиперцикла во многом определяют начальные строки первого романса – «Чыстыя сьлёзы з вачэй пакаціліся...» («Чистые слезы из

глаз покатались...»). Каждое последующее высказывание воспринимается словно сквозь призму этих слез – не только как символа тоски, одиночества и оплакивания прошедшего, но как знака воспоминаний о пережитом и одновременно надежд на светлое будущее. И оттого лирический герой (поэт-романтик, каким и был Богданович), всегда находясь на переднем плане, в то же время остается невидимым зрителю и слушателю. Он словно растворяется с этими слезами в молитве и духовных памятниках истории (первый микроцикл), разнообразных формах и красках природы (второй, четвертый микроциклы), или скрывается за героями притчи, басни, игры (четвертый микроцикл) и полумифическими образами на лоне природы (пятый микроцикл). И лишь единственный раз – в романсе «Круг» (философский центр гиперцикла) – мудрый поэт выступает перед слушателем открыто – как собеседник и даже друг (стихотворение было посвящено поэтом его другу по гимназии Д. Д. Дзябольскому). Этот романс стоит особняком в гиперцикле и свидетельствует об особой значимости происходящего с лирическим героем – поэтом – и в его личной жизни, и в жизни всего его поколения.

Ему предшествует кульминация, приходящаяся в композиции на зону золотого сечения, – романс «Плакала лета, зямлю пакідаючы», в котором передан почти вселенский плач о душе человека и природы. Исключительно яркой выразительности композитор достигает за счет применения наряду с традиционными также новаторских приемов игры на рояле – глиссандо ногтями, удары и щипки пальцами по струнам, удары пальцами по металлической раме, – чередующихся с речитативом в вокальной партии и звуковой имитацией капающих слез в партии фортепиано.

В предпоследней хоровой поэме «Ахвяра красе», с одной стороны, в образе сгорающего от огня свечи мотылька передан образ героя, умирающего от любви к красавице. В контексте же всего гиперцикла, главным героем которого является поэт, гибель мотылька иносказательно указывает на жертву, приносимую им на алтарь поэзии и искусства как дела, за которое можно отдать всю свою жизнь.

Общее движение музыкально-эмоционального потока гиперцикла «Вянок» завершается образом торжества Вечности и Природы в картине бушующей метели в хоровой поэме «Завіруха». Такое новаторское решение Игоря Мациевского, как и драматургическое воплощение целого, в полной мере соответствует духу творчества Максима Богдановича – выдающегося белорусского поэта и мыслителя, романтика и борца за свободу.

Литература

1. Алпатова А. С. Инструментальные концерты Игоря Мациевского: спор между этническим и историческим? – Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 г.). Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2011. – С. 38-40.

2. Алпатова А. С. Музыка Игоря Мациевского о детях и для детей: сказка – игра – обучение // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения. Материалы V международной конференции. Тт. 1-2. М.: МГУ, 2012. Т. 2. С. 146-155.

3. Алпатова А. С. Об универсальных категориях в музыковедении: история и современный опыт // Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2014–2015. – URL: gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf

4. Алпатова А. С. Пути современной отечественной музыки: встреча с прошлым и взгляд в будущее. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Вып. 5, 2011. Москва: МГУКИ, 2011. С. 226-233. URL: files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%205%20-%20226.pdf

5. Алпатова А. С. Соприкосновение с традицией как новаторство в музыке Игоря Мациевского / А. С. Алпатова // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - 2012. - № 2 (30). - С. 115-118. – URL: cyberleninka.ru/article/.../soprikosnovenie-s-traditsiey-kak-novatorstvo-v...

6. Алпатова А. С. Теория контонации в исследовании музыки народов мира. Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке. – Материалы Международного инструментоведческого конгресса. Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011 года. СПб.: РИИИ, 2011. С. 78-81.

7. Алпатова А. С. Ценности современной культуры в творчестве: музыкальные миры Игоря Мациевского. К 70-летию музыканта, композитора, ученого, педагога. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. № 4 (28), 2011. Челябинск: ЧГАКИ, 2011. С. 94-98. – URL: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:5665:14634753>

8. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Игра в творчестве Игоря Мациевского: звучания и образ. // PAX SONORIS: Научный журнал. - Вып. IV-V. Гл.ред. Е.М. Шишкина. – Астрахань: «Полиграфком», 2010-2011. – С.179-190.

9. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Концерт для трех роялей Игоря Мациевского: штрихи к интерпретации образов. – Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия. Материалы Международной научной конференции (Москва, 9–12 апреля 2012 года). М.: ГКА им. Маймонида, 2012. - С. 84-89.

10. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Музыкальное путешествие как феномен творчества Игоря Мациевского // Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2009–2010. – 15 с. – URL: musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/.../AlpatovaLisovoy.pdf

11. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира: теория контонации // PAX SONORIS: Научный журнал. - Вып. VI. Гл. ред. Е. М. Шишкина. – Астрахань: «Полиграфком», 2012.

12. Алпатова А. С., Лисовой В.И. Сонатный диптих Игоря Мациевского «Вступление в Апокалипсис: музыкальная память о войне // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы

научной конференции. Москва, 16 декабря 2011 года. М.: ИБП, ИГУПИТ, 2014. – URL: gosuprav.ru/PDF/01OGP114.pdf

13. Лисовой В. И., Алпатова А. С. «Белорусская месса» Игоря Мациевского: знаковая сфера культуры в современной музыке / Lisovoy V., Alpatova A. «Belarusian mass» by Ihor Macijewski: a sign sphere of culture in modern music. – Современное музыковедение в мировом научном пространстве [Modern musicology in the world of science] / Сост. и науч. ред. Е.Н. Дулова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 23 – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. – С. 87–99.

14. Лисовой В. И., Алпатова А. С. Встреча с традиционной литовской музыкой (поэма «Воспоминание» Игоря Мациевского). – Этническая традиция в современной музыкальной культуре. К 80–летию Альгирдаса Вижинтаса. Материалы Международного симпозиума. Санкт-Петербург, 31 мая – 1 июня 2010 г. СПб.: РИИИ, 2010. – С. 41–44.

15. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие. В 2 ч. М.: Композитор, 2014. 1000 с.

16. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. 254 с.

17. Падвей. – Мифология славян. – URL: mifijslavyan.ru/stories2/320.htm

18. Сайт Максима Богдановича – URL: maksimbogdanovich.ru/