

Страницы Музыка Вечной

Аналитическое эссе о *Концерте для скрипки и органа*

Гиедрюса Купрявичуса

Михаил Кокжаев

композитор, заслуженный деятель искусств, кандидат музыковедения,
профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

Особое внимание автора данного эссе к музыке литовских композиторов, а в данном случае к одному из шедевров Гиедрюса Купрявичуса – Концерту для скрипки и органа, связано с давним, еще студенческим, увлечением творчеством Микалоюса Чюрлёниса, композитора и художника, сумевшего впрямую и органично связать образы живописные с их музыкальными аналогами. С точки зрения оценки явления аналогии музыкальной и изобразительной образности - событие в истории мирового искусства уникальное, поскольку многочисленные музыкальные «картины» композиторов разных культур по своей сути виртуальны, то есть инициируют у слушателя образный ряд в перцепции, в то время как музыкально - живописные картины Чюрлёниса порождают в мышлении зрителя виртуальную музыку абсолютно идентичную образам его картин. И подтверждением идентичности служат реальные музыкальные композиции сочиненные художником, но художником в самом широком смысле слова – человеком рождающим образы – как в живописи, так и в музыке.

Образы в исследуемом музыкальном полотне Гиедрюса Купрявичуса столь рельефны и впечатляющи, что «считываются» слушателем однозначно и сиюминутно. Они выстраиваются в череду сменяющих друг друга почти зримых картин, постепенно раскрывая если не всю, то важнейшую часть реального мироздания, приближая тем самым к слушательскому вниманию вечные и незыблемые духовные истины. Пожалуй, это наиболее существенное качество творчества композитора способствует созданию произведений высшего художественного порядка. Одно из подобных творений Гиедрюса Купрявичуса стало объектом исследования автора публикации, пожелавшего провести прямые аналогии между композиционными решениями композитора и достигнутого им художественного результата.

Инструментальное сочетание скрипки и органа само по себе представляется весьма непросто реализуемой в композиторской практике задачей. Дело в том, что динамическое неравенство требует очень тонкой организации фактурных взаимодействий инструментов и глубоко продуманной органной регистровки. Тут уместно упомянуть факт конкретной адресации произведения двум выдающимся литовским музыкантам – скрипачу Александрасу Ливонтасу и органисту Бернардасу Василюскасу, которым произведение посвящено. Ими же блистательно осуществлено первое исполнение Концерта сразу после его создания в 1971 году. Доступная автору эссе аудиозапись сохранила как все достоинства этого исполнения Концерта Гиедрюса Купрявичуса, так и великое и вместе с тем трогательное отношение исполнителей к авторскому замыслу, сумевших идеально донести его суть до слушательской аудитории. Особенно тонко были прочувствованы исполнителями

эмоциональные перепады музыкального процесса, то, постепенно исчезающее из современной исполнительской практики качество, которое на протяжении веков существования профессиональной музыки представлялось главной исполнительской целью.

Итак, обратимся к особенностям творческой палитры Гиедрюса Купрявичуса, а точнее к впечатлению, оставшемуся после прослушивания Концерта для скрипки и органа в блистательном исполнении Александра Ливонтаса и Бернардаса Василяускаса.

Даже музыковеды – профи, слушая музыку впервые, не пытаются представить ее как некую конструкцию из нот. И первое впечатление – это всегда каскад воспринятых эмоциональных состояний, порожденных музыкальным потоком, совсем не спроецированным на какие то формальные особенности музыкальной конструкции. И первое впечатление автора исследования следующее: Это несомненно **трагическое полотно**, основанное на традициях западно-европейской церковной (скорее всего католической) музыки, в стержневой основе которого заложена идея высокодуховного откровения, высказанного в формах близких к литургическому действию. Одним из неоспоримых свидетельств влияния на композиционное устройство Концерта является тип цикличности – шестичастная форма с двумя фугами, заглавной Прелюдией и завершающей Постлюдией, и драматургически центральными частями - Арией и Токкатой. В определенном смысле такой тип цикличности очень напоминает композиционное устройство Органных Месс, бытовавших во времена расцвета Ренессанса (16-17 века), которые откристаллизовались в самостоятельный жанр из интермедийных органных вставок, присутствовавших в традиционной Мессе. Феномен рождения этого жанра сам по себе представляется переходом от конкретики традиционных Месс, главным носителем смысла в которых было библейское слово, к символизму библейских образов выраженных через чувственность чисто музыкальных средств выразительности, слов не требующих. И эта музыка – одно из самых достоверных доказательств того, что глубина выразительности музыки ничуть не уступает выразительности высокого слога, а в ряде случаев даже ее превосходит.

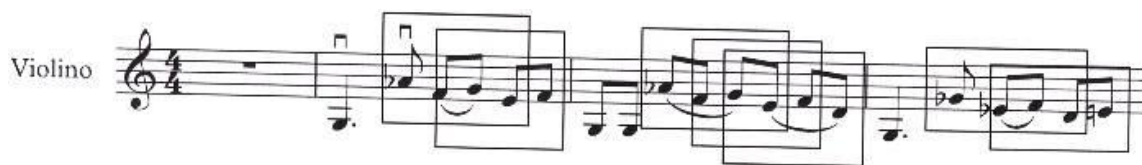
Перейдем к пофрагментному рассмотрению текста с целью не только выявления композиционных приемов призванных воплотить тот или иной символический образ, но и хотя бы прикоснуться к некоторым особенностям стиля композитора, к своеобразию его мышления, способных раскрыть слушательскому сознанию сакральную сущность воплощенных в звуках образов.

Прелюдия – так называется первая часть цикла по сути вводит слушателя в звуковой мир грядущего музыкального повествования. Да, именно повествования, поскольку изначальное соло скрипки представляет собой монолог, в котором трудно не услышать голос Пастора предваряющего свою дальнейшую речь кратким ее содержанием. Возможно наше предположение покажется кому то несколько притянутым к логике построения концертного цикла, но мы готовы доказать, что иного толкования не может быть.

Начнем с того, что все мотивные микрообъекты вплоть до вступления органа так или иначе опираются на басок «соль», а их структура абсолютно одинакова несмотря на последующие проведения от разных нот. То есть аналог со словесной речью очевиден – ключевое слово в проповеди произносится неоднократно, и часто в разных речевых интонациях, которые – суть

разновысоких повторов этого слова. Более того ритмическая повторность музыкальных мотивных микроструктур явно схожа с поэтическим слогом, в котором эффект повторности выражен и в ритмоповторности слогов, и в фонетических совпадениях рифм.

Пример №1.



Но почему же мы думаем, что речь пастора звучит в католическом храме? Во первых сам мотив построен на обыгрывании фригийского лада “in G”, что легко проецируется на традиции григорианского хорала. А во вторых (это уже предположение связанное с явно прослеживаемым признаком конструктивизма в мышлении композитора) в семизвучном мотиве опирающемся на басок «соль» в начале и конце, угадываются два (а в дальнейшем и три) наслоившихся в нотной графике друг на друга схематических изображений **креста**. Впервые подобная интонация была придумана Иоганном Себастьяном Бахом в клавирной фуге “cis moll” из первого тома Хорошо темперированного клавира. Иногда эту тему называют «Темой Распятыя», и не только из - за графической аналогии с крестом – эта скорбная и лаконичная интонация однозначно идентифицируется символом Распятыя Иисуса Христа. В дальнейшем Великий Бах не раз пользовался четырехзвучной и крестообразной монограммой “В-А-С-Н”, очень похожей на тему фуги “cis moll”, в графике которой зашифровано его собственное имя. И если у Гиедрюса Купрявичуса эта мотивная микроструктура не является монограммой, то наверняка несет в себе символ Креста – главного обозначения христианского, в том числе и католического Храма.

Пример №2,2а





Вступление партии органа на тех же интонациях еще более усиливают ассоциацию с событием происходящим в Храме. Мелодия дополнилась гармонией, причем весьма своеобразной – при фактурном сходстве с традиционно хоральным голосоведением функцию тонической опоры выполняет диссонирующий аккорд опирающийся почти до конца части на басовый тон “G”, и этот органский пункт – тоника фригийского лада “in G”, служит опорным тоном целого ряда диссонирующих аккордовых наслоений политонального свойства. То есть практически вся часть опирается на один и тот же опорный тон, но при этом благодаря изысканному голосоведению и мягкой диссонантности полигармонических звуко сочетаний музыкальный процесс расцвечен большим числом различных гармонических красок. Парадокс в том, что именно эта красочность придает повторным интонациям в мелодических линиях качество удивительного разнообразия. Можно было бы назвать этот парадокс «**Неповторностью в повторном**».

Пример №3



Еще одно наблюдение, связывающее эту часть Концерта Купрявичуса с традициями Эпохи Возрождения. Форма Прелюдии имеет трехчастное строение: два проведения подобной мелодии – сначала у скрипки, а затем хорально - в партии органа, и чуть более короткое заключение, в котором оба инструмента проводят новую музыкальную фразу, как бы в своеобразном согласии резюмируя предыдущий диалог. Это практически точная композиционная модель **протестантского хора**, в которой две последовательно проведенные мысли завершаются резюмирующим смысловым обобщением (Stollen, Stollen, Abgesang).

Наконец это со всей очевидностью проявилось в двух аккордах обрамляющих всю часть, из которых, по сути произросли эти впечатляющие крестообразные микромотивы. Оба аккорда

структурно идентичны, несмотря на акустические различия. И в первом и во втором аккордах присутствуют в качестве важных составляющих структурно подобные вертикали состоящие из (читаем снизу вверх) чистой кварты и двух малых терций, но в первом общем аккордовом комплексе это вертикальное четырехзвучие расположено в верхней его части, а в заключительной – в нижней. Аккорды по признакам взаиморасположения как бы зеркально отразились друг в друге, что тоже опосредовано ассоциируется с крестообразностью.

Пример №4 и 4а



Звуки первого аккордового комплекса содержат в себе три септимы, кварту, две малых терции и тритон. При этом, не считая удвоения тонической опоры в ножном мануале, все составляющие его звуки **неповторны**. Удивителен эффект этой исходной диссонантности – мягкость звучания как некое общее акустическое свойство данной композиции переносится практически на всю дальнейшую последовательность аккордовых вертикалей (в том числе и в других частях Концерта), которые звучат мягко, органично сочетаются с партией скрипки и создают определенное ощущение предвосхищения дальнейших событий. На то и Прелюдия – именно это впечатление должно сложиться у слушателя в преддверии дальнейшего развития композиторского замысла.

Вторая часть концерта – **Первая Фуга** – самая развернутая часть цикла и в логике построения всей формы представляется очень важной вехой драматургического развития произведения. Именно в форме фуги легче всего представить себе начало повествования, а точнее важнейшую часть проповеди Пастора, вещающего о каком то важном библейском событии. Если же учесть, что в Прелюдии Гидрюс Купрявичус достаточно четко обозначил образность через крестообразную интонацию, своеобразный духовный ориентир дальнейшего «повествования», то во второй части, опираясь на композиционные особенности фугированной музыкальной формы, композитор получил возможность придать музыкальному процессу качество рассказа о каком то важном библейском событии. Поясним: именно в форме фуги тема, как ключевое слово в повествовании, повторяется в разных инвариантных наклонениях (имеется ввиду и условия придания теме разных смысловых

значений с помощью средств гармонии, приемов контрапунктического метаморфозиса и иных способов варьирования смысловой значимости тематических структур), что абсолютно точно соответствует природе эпического или библейского сказания. В данном же случае Гедриус Купрявичус избрал наиболее рациональную модель фуги, в которой нет иного материала кроме тематического. Более того, принципы построения обеих тем – мы имеем дело со свободно трактованной формой двойной фуги – идентичны и так же как заглавный мотив в Прелюдии – **крестообразны**.

Однако не только графические очертания тем фуги и их конструктивное родство с микроструктурами первой части являются важным средством раскрытия центрального образа. Как истинный Творец, композитор идет дальше по пути усиления эффекта рельефности образа, применив наряду с идеей графической музыкальной символики принцип **конструктивного подобия микроструктур** из которых создается тема фуги. Раскроем, что подразумевается под понятием **конструктивное подобие микроструктур**. Купрявичус при конструировании первой темы данной фуги применил принцип внутримотивного интервального варьирования. В первом шеститактном звене темы, состоящем из двух подобных микромотивных структур - в первом происходит расширение малой секунды до интервального хода на большую секунду вверх с дальнейшим сужением снова до малой секунды. В результате исходный тон “С” смещается на полутон выше – к тону “Cis”. Во втором же звене все происходит с точностью наоборот – внутримотивное расширение направлено вниз, а исходный в микроструктуре тон “D” смещается на тон ниже – к тону “C”. По сути осуществлен эффект компенсации – все интервальные ходы второго звена темы направлены в противоположную, относительно первого звена, сторону, а разные смещения исходных тонов тоже имеют смысл – интервальное смещение на тон вниз во втором микромотиве более выразителен, поскольку движение вверх всегда воспринимается ярко, и замещение этого интонационного хода на более широкий, но в противоположную сторону, а значит и более выразительный - оправдан. В третьем, центральном для всей темы, трехтактном звене расширение подобного предыдущим мотива доходит до интервальной ширины малой терции, что усиливает эффект тематического интервального пика. Завершающий тритакт, так же выполняя функцию компенсирования, кадансирует на приеме нисходящего хода от высшей точки темы “Es” с фиксацией тона “D”, образуя своеобразный половинный каданс, открывающий возможность продолжения музыкального развития. Таким образом Купрявичус применил принцип структурного подобия с эффектом компенсации «завоеванных» в процессе разворачивания темы ключевых тонов. Своеобразной микрокульминацией темы стало «завоевание» тона “Es” совпавшей, к тому же, с **золотым сечением** темы.

Пример №5

Искусство сочинения тем со времен Ренессанса считалось высшей формой владения композиторской техникой. Достаточно вспомнить «Музыкальное приношение» Иоганна Себастьяна Баха, сочиненное на известную тему Фридриха Великого и посланное композитором монарху в дар со словами: «Королевская Тема требует королевского воплощения». Автор данной публикации, задумавшись над смыслом слов Баха, адресованных королю Фридриху Великому, уловил в них некоторую иронию. Дело в том, что тема короля совсем не безупречна и в гармонизации заключительный хроматический ход неизбежно «наткнулся» на перечень в голосоведении. При анализе, проведенном автором эссе со своими учениками обнаружилось, что Бах умышленно использовал в одном из Ричеркаров 47 перечней, звучащих исключительно хорошо, даже изысканно. При этом расставленные далеко друг от друга звуки перечня по ходу развития сближались и в самом конце формы оказались в одном аккорде. Нет уверенности в том, что Фридрих Великий уловил иронию в присланном ему музыкальном приношении, но в том, что она содержится в его тексте – уверенность есть. Более того, Бах заставил эти переченья служить прекрасным и даже пикантным приемом преодоления остроты диссонанса остроумными способами голосоведения. Это событие в истории музыки как нельзя лучше демонстрирует необходимость глубокой выверенности композиционных приемов при создании темы, поскольку сам по себе феномен темы, со времен ее появления в музыкальной истории, стал прорывом в эволюции музыкального искусства. С явлением темы в музыкальное творчество вошло понятие **образной персонификации**. По сути Тема – это персонаж в музыкальном повествовании. С появлением в музыкальном творчестве средневековья Темы как явления, на виртуальные «подмости» мыслимого музыкального действия вышел Герой разворачивающихся в произведении событий, со всей атрибутикой его персональных характеристик. И в случае с Темой, сочиненной Гидрюсом Купрявичусом мы столкнулись с идеальным случаем блестящей работы над констукцией темы и ее художественным значением, которое из этого композиционного великолепия и проросло!

Поскольку Фуга в целом представляет сложную форму с отдельной экспозицией тем, рассмотрим особенности и второй темы, поскольку между двумя темами наблюдается определенное родство. Сразу приведем пример:

Пример №6

The image shows a musical score for a fugue theme. It consists of three staves: a treble clef staff (right hand), a grand staff (piano accompaniment), and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The right hand part features a chromatic descending line starting on G4 and ending on G3. The left hand part features a chromatic ascending line starting on G2 and ending on G3. The two lines converge on the G3 note in the final measure, which is highlighted with a box containing the letters 'D E s C H'.

Очевидно, что композитор использовал один из приемов, примененных при создании первой темы. А именно – последовательное освоение все более высоких тонов интонациями малых и больших секунд. Но фактурное движение восьмыми с внезапными остановками придает этой теме невероятную взволнованность, переводит эмоциональное состояние слушателя на новый, более динамичный уровень восприятия образности. При этом потенциальное интонационное сходство тем

очевидно – оно и в обыгрывании секунд, и в подобиюх принципиальной направленности в устройствах обеих тем, наконец их образное взаимодополнение полностью отвечает логике причин и следствий. При экспонировании второй темы образ Героя не только интонационно узнаваем, но и поднят автором на новый эмоциональный уровень именно благодаря тематическому преобразению. По большому счету **внутритематический метаморфозис спроецировался на масштаб всей формы.**

Нет необходимости описывать традиционные детали фугообразования – пытливый читатель без труда отследит тематические проведения обеих тем не только по нотному тексту, но и на слух – столь рельефно разворачивается музыкальный материал в музыкальном потоке. Отметим лишь уникальные особенности формы, характеризующие особенности мышления композитора и, конечно же, его стиля. Мы не раз отмечали рационализм Купрявичуса неизменно связанный с достижением максимального художественного эффекта. Особенно ярко эта особенность техники композитора проявилась в логической последовательности постепенно усложняющихся фактур. Купрявичус очень органично применяет **технику расслоения голосов**. Для создания фугированных форм эти расслоения естественны: сначала проводится одногласно **proposta**, затем в другом голосе – **risposta** с противосложением, далее следуют интермедии, снова проведения тем и так далее. Но композитор идет дальше, учитывая тембровые и фактурные ресурсы органа он вводит приемы расслоения тематического материала проводя первую тему в уплотнении терциями в контрапункте с другими проведениями, далее трезвучиями или их производными, наконец септимами в сочетании с другими интервалами – вплоть до тритонов. Партия скрипки, участвуя в развитии контрапунктов постепенно восходит к своим наивысшим нотам в третьей октаве, завершая развитие первой темой пиковой локально кульминационной точкой, после которой, через три такта начинается экспозиция второй темы. Таким образом, тематическое, **веерное разветвление голосов** фуги сочетается с усилением акустического напряжения за счет **постепенного уплотнения диссонантности** в музыкальном процессе. Если же прибавить к этому динамическому принципу разнообразие приемов контрапункта, безостановочно развивающих музыкальную мысль, то воплощение первой волны развития, наполнение ее динамической плотностью, представляется предельно возможной. Заметим, что композитор рационален даже в выборе исходного материала – в этом разделе фуги нет не только интермедий, но и ярко выраженных противосложений. Роль противосложений исполняют различные инварианты тематически подобных голосов. Все лишнее отсечено, что послужило в нашем случае объявить фугу, или хотя бы эту ее часть - **стреттной**.

В 109ом такте начинается экспонирование второй темы, у которой есть противосложение «сконструированное» из обыгрывания секунд, типологически подобных секундам первой темы. Иллюзия фактурной прозрачности уравнивается «грозной» скорее всего восьмифутовой, большой секундой в ножном мануале “А-Н”. Удивительным образом и даже на слух напрашивается аналогия с монограммами “В-А-С-Н”, но не только. В 115 такте в партии органа возникло новое четырехзвучие, производное от предыдущей игры подобных фактур, но все же очень приметное, и в дальнейшем часто воспроизводимое, как от других нот так и в разных модификациях – “D – Es – C – H”. Возможно это случайность, но даже случайно «выпавший» из под пера композитора мотив с

инициалами величайшего композитора XX века Дмитрия Шостаковича, представляется сакральным посылом высших сил нам, живущим в непростые и печальные времена. См. Пример №6

Еще одну важную деталь формообразования следует отметить в качестве достижения композитором идеальных пропорций в компановке формы. Как мы ранее отмечали Гиедрюс Купрявичус весьма успешно оперирует техникой постепенных усиления и ослаблений напряженности не только приемами фактурной игры, но и средствами гармонической красочности, опираясь на почти «хиндемитовские» градации интервальной плотности. Приемы перепадов музыкальной энергетике разворачивались и в первой волне фуги (раздел экспозиции и развития первой темы), и продолжились в разделе экспонирования и развития второй темы. Во второй динамической волне Купрявичус довел этот процесс до динамического предела – музыкальный материал уплотнился до уровня использования сложных и многоярусных аккордовых комплексов с применением пластовых разноритмических фактурных комплексов. Уровень диссонантности вплоть до предыкта с «грохочущей» в басах трелью в 143 – 149 тактах был доведен до предела напряженности. И в 160 такте, впервые во всей части все музыкальные линии вдруг стали консонантными. Яркий Ля мажорный аккорд ознаменовал кульминацию фуги, ее Апофеоз, а подготовительный предыкт и начало кульминации идеально совпали с **Золотым Сечением** второй части Концерта. Симптоматично и то, что в партии органа проводится инверсия монограммы D – Es – C – H мажорными квартсекстаккордами от опорного тона “B”, то есть второй низкой ступени, а мелодическое положение всего аккордового пласта венчает вышеназванный мотивный символ.

В завершении фуги - два динамических эпизода, из коих первый подобен развернутой интермедии, как бы своими размерами компенсирующей отсутствие этого атрибута классической фуги в предыдущих разделах, а второй – обширную коду с вероятно авторскими указаниями на возможность повторов отдельных фрагментов этого раздела по желанию исполнителей.

В завершении достаточно общего анализа фуги (в музыкальном тексте этой части есть множество мелких деталей, достойных исследовательского внимания) автору эссе хотелось бы кратко «пересказать» сюжетное содержание этой пьесы, отнюдь не претендуя на однозначность трактовки, тем более, что в данное музыкальное повествование может уложиться не в одно известное литературное произведение. Между тем автор этих строк, вслушиваясь в эту замечательную музыку, почти зримо реконструирует картину мучительного восхождения на Голгофу с крестом на спине Иисуса Христа, его распятие и чудо Вознесения. На то указывают и крестообразная графика, пронизывающая всю музыкальную ткань, несущая печаль интонационная основа обеих тем, и иных выявленных нами символов, наконец - радостное просветление в главной кульминации фуги, неизбежно воспринимаемой как Апофеоз всего сюжета.

Кажется уместным рассмотреть тут же, вслед вторую фугу, тем более, что между фугами в концерте есть драматургическая связь. И не только связь, которую можно считать драматургической аркой, но некая загадка, которую нам предстоит разгадать.

IV часть концерта, Вторая Фуга, предназначенная исключительно для солирующей скрипки, и только угасающая в низком регистре органа децима, предваряющая тему, да заключительный

кластер, громкость звучания которого автором не обозначена, обрамляют эту часть концерта. Не обозначенная динамика звучания кластера наводит на мысль о том, что композитор оставил это на усмотрение исполнителей. Скорее всего задача поставленная перед исполнителями указывает на определенную свободу интерпретации, что, несомненно, связано с фактом полной доверительности в отношениях между Творцом музыки и музыкантами, кому он доверил свое творение. С другой же стороны – частое отсутствие динамических указаний – вообще признак абсолютного доверия к исполнителям, которые в условиях сложного ансамбля выберут наиболее оптимальное решение этой задачи.

Чем же объяснить практическое отсутствие партии органа во **Второй Фуге**? Одно из самых простых объяснений напрашивается само собой: следом идущая **Токката** сочинена только для органа, а если вспомнить, что жанр инструментального Концерта предполагает обязательную демонстрацию как исполнительских и художественных возможностей музыкантов, так раскрытие технических ресурсов инструментария, то в данном случае – это дань традициям жанра. Но не только. Дело в том, что Купрявичус, ориентируясь на традиции инструментального Концерта, сочетает их с особенностями своего драматургического замысла. Мы вернемся к этой мысли после продуктивного анализа **Второй Фуги и Токкаты**.

На первый взгляд эта часть не очень четко воспринимается в качестве фуигированной формы, хотя определенные признаки проведения узнаваемых на слух “Proposta” и “Risposta” в экспозиционном разделе присутствуют. Но в развитии формы тематизм «растворяется» и даже пытливый слух улавливает лишь «осколки» темы, порой узнаваемые только благодаря ритмической идентичности отдельных тематических элементов.

В очень выразительных интонациях темы (тоже лишенной динамических обозначений) мы вновь сталкиваемся с крестообразной графикой двух элементов индивидуального зерна темы. В “Risposta” индивидуальное зерно искажено – первый ход на уменьшенную октаву заменен ходом на квинту. Смысл этой деформации угадывается благодаря логике необходимых для формы фуги тональных, а в нашем случае звуковысотных (музыка «балансирует» между тотальной хроматикой и «хиндемитовской» идеей расширенной тональности) сдвигов в сопоставлениях тем. И если в “Risposta” вернуть предполагаемый исходный ход на нисходящую уменьшенную октаву – “D-Es” (звуки начала темы заменены на те, которые должны были бы быть в **реальном ответе**), то получится интервальный сдвиг тем на большую терцию, что в условиях тотальной хроматики представляется явлением более чем естественным. К тому же этот принцип искажения темы с одной стороны вполне соответствует **принципам интонационных подобиий**, с другой же - позволяет провести “Risposta” от той же ноты «си бемоль», что отдаленно напоминает полифоническое правило **тонального ответа**, призванного в начале “Risposta” сохранять признаки исходной ладовой среды.

В дальнейшем развитие материала связано с приемом усечения темы, то есть в качестве носителя темы выступает не вся тема, а вычлененные из нее мотивы (то, что мы ранее называли тематическими «осколками»). В музыке XX века, да и современной музыке это довольно распространенный прием, чаще всего связанный с разделами формы в которых осуществляется развитие тематического материала. Позволим себе представить эту часть полностью с графическими

вычленениями элементов тематизма. Это наглядно представит процесс развития музыкальной мысли композитора.

Пример №7

IV ANTRA FUGA

22

330 Proposta

336

342 T

347 T

353

358 f

363 f

368 T

373 f

attacca

И все же столь глубоко спрятанные в форме и приемах движения элементы тематизма требуют объяснения – что же таится за этой игрой фактур, ритмов и тематических усечений?

Во второй Фуге явно наметилась тенденция к усилению драматизма – мотивные интонации содержащиеся в носителях тематического начала стали обостренней, приближающиеся к самому высокому уровню трагической напряженности. Усечение темы – признак разрушения и чем короче и напряженней тематический микрофрагмент, тем явственней мы ощущаем в музыкальном потоке трагическое событие. А теперь главное – «одиночество» скрипичной мелодии, возникшей после предельно насыщенных плотностью органных структур в различных ансамблевых взаимодействиях со скрипкой в предшествующих частях, ни что иное, как квинтэссенция душевного страдания, «глас вопиющего в пустыне», где его никто не услышит, наконец – предел душевного напряжения, за которым стоит грядущая пустота неизвестности. Не эта ли часть является драматургической кульминацией всего Концерта? Скорее всего это именно так. И к этому осталось добавить то, что месторасположение второй Фуги в цикле, с учетом темповых перемен, примерно соответствует **Золотому Сечению** всего цикла.

В наших рассуждениях образовалась небольшая неосвоенная «ниша» – III часть **Ария**, умышленно оставленная нами для разбора после рассмотрения двух фуг. Умысел состоял в том, что по самым первым предположениям обе фуги являются «полями» развития – это угадывалось благодаря специфике их формообразования. А место расположение Арии между двумя фугами в логике цикла представлялось в качестве связующего материала между двумя ключевыми частями. После выявления драматургической роли фуг в цикле обращение к анализу Арии – более чем логично. Однако оговоримся – в данном случае определение Арии как связующей части очень условно и ее роль в драматургии цикла не менее важна, чем ключевые части Концерта.

Форма этой части очень напоминает традиционное трехчастное построение с репризой тональной, но не тематической, и кодой, переросшей в короткую интермедию – подсказ, в которой прозвучала реминисценция темы первой Фуги. Общая тональность «Ре мажор», часто меняющий мажорную красочность на одноименную минорную. Мелодия скрипки гармонизованная почти классической гармонией, очень лирична и светла. Широкие мелодические ходы компенсируются обратным мелодическим движением, создавая идеальное мелодическое равновесие в музыкальных фразах. В этих широких интонационных ходах содержится признак почти **вокального пафоса**, что естественно для жанра Арии.

Пример №8



The image shows a musical score for Example 8, marked 'Adagio'. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with wide intervals and a fermata over the final measure. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

В среднем разделе характер музыки становится более подвижным, взволнованным и в спокойствие ариозности «вращает» интонация мольбы, скорее всего обращение ко Всевышнему, поскольку присутствие этого микромотивного синкопированного хода на восходящую малую секунду придает мелодии еще большую **пафосность**.

Пример №9



Продолжение среднего раздела переходит в прямой диалог скрипки и органа, но это не прямые имитации, а лишь ритмические. Купрявичус точно рассчитал драматургический эффект – повторность интонации мольбы (ход на нисходящую малую секунду) звучащей в партии солирующей без гармонической опоры скрипки, как бы откликнулось многоголосным органным эхо. Образное восприятие этого приема в сознании слушателя неизбежно вызовет **ассоциацию с молитвой**, отзывающейся в душе надеждой на то, что Господь услышит обращение к нему.

Пример №10.



Следует обратить внимание, что и тут Гедрюс Купрявичус весьма рационален: интонация восходящей малой секунды – **вопросающая**, попытка обратить на себя внимание, а нисходящая малая секунда – это **суть мольбы**, ее конкретика, хоть и символически обобщенная.

Наконец тональная реприза вернувшая слушательское ухо сначала в биладовое сочетание “h moll – D dur”, а затем окончательно сфокусировавшись на “D dur” – исходной тональности Арии.

Далее следуют короткие, но очень подвижные скрипичные пассажи опирающиеся на последний тональный ориентир – дециму “G-H”, ставшей завершающим органным пунктом, на который

«нанизаны» аккордовые «блики» органа и постепенно сокращающиеся в своей продолжительности «осколки» подвижной скрипичной пассажистики.

Пример №11

Musical score for Example 11. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for organ, featuring a series of sixteenth-note runs with slurs and dynamic markings like 'f'. The middle two staves are for violin, with the upper staff containing some chords and the lower staff mostly rests. The bottom staff is a bass line for organ, consisting of long, sustained notes with slurs.

Завершающая Арию мелодия органа интонационно очень напоминает, как уже объявлялось, тематический материал первой Фуги.

Пример №12

Musical score for Example 12. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for organ, featuring a series of quarter and eighth notes with slurs. The middle two staves are for violin, with the upper staff containing chords and the lower staff mostly rests. The bottom staff is a bass line for organ, consisting of long, sustained notes with slurs.

Таким образом Ария не только эмоционально и подготовила слушателя к музыкальным событиям IV части, но и привела концептуальную содержательность Концерта к его художественной драматургической вершине!

У часть Концерта Гиедрюса Купрявичуса **Токката** – дань композитора барочным музыкальным традициям, которые обязывали композитора обязательно ввести в любой сочиняемый цикл часть, требующую от исполнителя владения виртуозной исполнительской техникой. И связано это с тем, что орган не просто музыкальный инструмент допускающий исполнение сложной многоголосной музыки, а некий инструментальный феномен, обладающий собственной волей и не допускающий нарушений незыблемых вселенских законов музыки - как композитором, так и исполнителями. Кажущееся преувеличение в оценках сущностных качеств органа, как инструмента с признаками определенной художественной самостоятельности отнюдь не метафорический выплеск, призванный разукрасить данное аналитическое исследование. Композиторы хоть раз прикоснувшиеся к сочинению музыки для органа – соло или в каком либо ансамблевом сочетании с ним – на своем опыте ощутили ответную реакцию этого грандиозного музыкального инструмента, который усиливает художественный эффект, если композитор сочинил достойную музыку и, вместе с тем, не прощает даже малейших творческих ошибок. Как мы убедились – Гиедрюс Купрявичус блестящий знаток органа и его музыкальные мысли предельно органично, даже симбиотически слились с характером этого замечательного инструмента. Возвращаясь в наших рассуждениях к мысли о

значимости концертном цикле частей – Второй Фуги и Токкаты, выразим убежденность в том, что эти части представляются средоточием драматургического развития сюжета. И в этом смысле Токката – не только дань барочной традиции, но и важнейший элемент драматургии Концерта. С точки зрения совершенно необходимого в этом месте всего музыкального процесса **художественного контраста**, после невероятной глубины трагического образа, воплощенного во второй Фуге, единственно возможным продолжением должна была стать музыка выражающая **смятение души**, что, собственно и случилось. Во время звучания Токкаты, в невероятно подвижной ее фактуре трудно отследить интонационные микродетали – они сливаются в единый поток постепенно нарастающей тревожной напряженности. Но взглядыываясь в нотную вязь, исследователь обязательно обратит внимание на то, что фактурная статика (то есть ритмическая однотипность фигур) совмещена с последовательным и постоянным обновлением интервальных микроструктур, которые наслоившись на безостановочность движения музыкального потока создает эффект отсутствия каких бы то ни было музыкально – пространственных опор. Эта интонационная **неповторность в повторности** метроритмической и порождает у слушателя ощущение душевного смятения. Венцом напряженности стало проведение в ножном мануале трех крестообразных (!) мотивов, завершившихся «щемящей» гармонической **секундой**, которую несомненно исполнители отрегиструют не менее чем на шестнадцатифутовых органных трубах. Заметим, что именно **восходящие** и **нисходящие** ходы **на малую секунду** в Арии символически отождествлялись с молитвой.

Но есть еще один ракурс обзора, чрезвычайно важный в определении драматургической логики концертного цикла. Предшествующая часть Концерта сочинена только для скрипки соло, и в этом, помимо иных не менее важных художественных качеств, присутствует чисто концертный замысел – скрипичное соло позволило и исполнителю продемонстрировать свое мастерство, а также слушатель впервые с начала исполнения Концерта услышал как выразительно звучит инструмент вне ансамбля, тем самым заостряя внимание слушательской аудитории на одной из инструментальных линий музыкального процесса. В Токкате же Купрявичус восстановил **равновесие в инструментальном паритете** и эта часть исполняется без участия скрипки. Вместе с тем, решая эту, в общем то, формальную задачу, композитор четко спроецировал **особенности жанра на художественный смысл, подчинив формальные правила жанра драматургическому замыслу**. Приведем для наглядности пример, в котором есть и фактурное движение и символическая крестообразность.

Пример №13



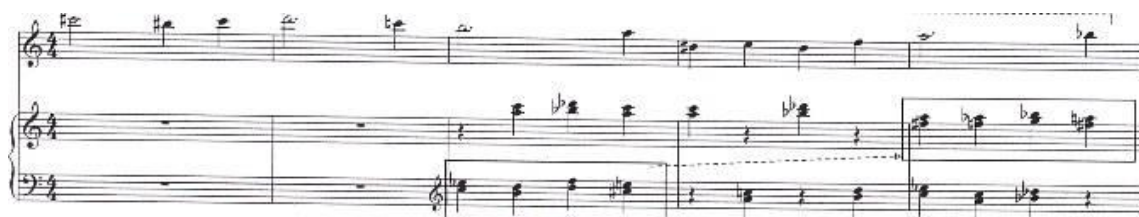
Постлюдия, VI часть концерта – суть **Послесловия**. И по продолжительности и по смысловому содержанию эта часть представляет собой символическое обобщение, а поскольку мы все полотно Концерта представили как музыкальное повествование, то попробуем отыскать в нотном тексте те признаки музыкальной символики, которые укажут на смысловое обобщение событий в прежних частях произошедших.

Первое, что бросается в глаза – это нотная графика очень напоминающая Арию. Отметим - именно в Арии слушатель услышал музыку молитвенной речи, и в послесловии этот образ – абсолютный художественный приоритет.

Мелодия скрипки начинается с интонации восходящей секунды и звучит без участия органа семь тактов, что тоже ассоциативно указывает на аналогию как с Арией, так и со Второй Фугой.

Включившийся в процесс в восьмом такте орган (второй раздел формы) ритмически воспроизводит фигуру подобную индивидуальному зерну первой Темы Первой Фуги, а в первом крестообразном звене среднего мануала точно воспроизводится монограмма Иоганна Себастьяна Баха, транспонированная на чистую кварту вверх. Присутствие подобного явления, но только с инициалами Шостаковича мы отметили в материале Первой Фуги.

Пример № 14



В 440 такте Постлюдии появилась интонация нисходящей малой секунды, дважды повторенной, но в третьем повторе сменившая направление и устремленная вверх – в результате вновь получился несколько искаженный символ Распятия.

Наконец, в третьем разделе формы в партии органа вновь, как в Арии, воссоздается хоральный тип движения, насыщенный мягкими, и вместе с тем достаточно напряженными диссонансами. В сочетании с партией скрипки проявился парадокс фактурного и тембрового отдаления инструментов. В этом фрагменте «голос Пастора» отдалается, устремившись ввысь, постепенно уходит за пределы слушательского поля, а в сознании внимающих музыке остаются лишь разнонаправленные голоса органного хора, грустного, умиротворяющего, но полного надежды на душевное благополучие.

Таким образом практически все ключевые символы предшествующих частей сосредоточились в Постлюдии, и, вместе с тем, Гиедриюсу Купрявичусу удалось весь образный ряд Концерта привести к художественному согласию, которое суть согласия Разума и Духа.

В завершении нашего экскурса в глубины замечательного произведения Гиедриюса Купрявичуса хотелось бы высказать мнение об особенностях его очень интересной гармонии, гармонии не в общепринятом смысле этого понятия, но именно об органной гармонии, которую прежде чем начертать в нотных знаках, надо услышать внутренним слухом в различных звуковых взаимодействиях. В звучаниях органа есть специфичность, которую автор данного эссе определяет

как феномен тембровых и обертоновых подсветок. Иными словами – то, что в практике иного инструментария проявляется на уровне едва различимых ухом обертоновых надстроек и воспринимается в качестве тембровой окраски инструментальной звучности, в органичных вертикалях часто подсвечиваться обертоновыми микстурами, но даже без умышленных регистровых удвоений органичные обертоны реально рельефны и существенно влияют на красочность звука.

Так вот, Гиедрюс Купрявичус в совершенстве владеет слуховыми навыками внутреннего слуха, позволяющими ему слышать самые необычные органичные звукосочетания, эффектно звучащие только на органе. В частности, диссонирующие аккорды Купрявичуса не только очень точно встроены в логику развития музыкального процесса, они по природе своей **полифоничны**. И даже в своем **самодостаточном звучании**, без наличия полифонических приемов голосоведения, очень четко ощущается предполагаемая направленность каждого из звуков, составляющих аккорд. В этой связи хочется привести цитату из бестселлера Томаса Манна «Доктор Фаустус», в которой великий писатель не будучи музыкантом блистательно описал феномен потенциального качества диссонирующего аккорда.

«Аккорд – не средство гармонического наслаждения, он – собранная в одно звучание полифония, звуки же, его образующие, ни что иное, как голоса. Но я

диссонансов присущи аккордам Гиедрюса Купрявичуса, по крайней мере в этом произведении, а сам факт владения столь выразительной гармонической техникой именно в органичной музыке у автора данного исследовательского эссе вызывает восхищение.

Несомненно в музыке Концерта для скрипки и органа Гиедрюса Капрявичуса есть множество деталей вызывающих исследовательский интерес. И данное эссе лишь очень обобщенный анализ самых драматургически важных составляющих этого монументального полотна. С другой же стороны погружение в еще более глубокие горизонты исследования помешали бы охватить достоинства общего плана произведения. Поэтому остановимся на мысли о том, что данное эссе может быть дополнено другими, более детальными исследованиями, к работе над которым наверняка обратятся пытливые умы от музыковедения в обозримом будущем.

2018