

## Отражение темы Великой Отечественной войны в фортепианных циклах белорусских композиторов

Горбушина И.Л.<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье рассматриваются фортепианные циклы белорусских композиторов: 24 Прелюдии П. Подковырова, написанные непосредственно в годы войны, и «Фрески» Л. Абелиовича, созданные в послевоенное время. Раскрываются их образные и стиливые особенности в контексте жанра и претворения темы войны.

**Ключевые слова:** фортепианный цикл, Великая Отечественная война, белорусские композиторы.

### Reflection of the theme of Great Patriotic War in the piano cycles of Belarusian composers

Gorbushina I.L.<sup>1</sup>

**Abstract.** The article discusses the piano cycles of Belarusian composers: 24 Preludes by P. Podkovyrov, written directly during the war years, and L. Abeliovich's Frescos, created in the post-war period. Their imaginative and stylistic features are revealed in the context of the genre and the implementation of the theme of war.

**Keywords:** piano cycle, Great Patriotic War, Belarusian composers.

<sup>1</sup>*Горбушина Ирина Леонидовна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом музыкального искусства и этномузыкологии Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, г. Минск, Республика Беларусь.*

*Gorbushina Irina Leonidovna. Doctor of Philosophy (Musicology), Head of the Department of Musical Art and Ethnomusicology. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus. Surganova str., 1-2, 220072, Minsk, Republic of Belarus.*

*E-mail: 000r000@list.ru*

© И.Л. Горбушина

Великая отечественная война – трагедия, оставившая глубокий след в истории Беларуси. События войны и память о ее героях нашли отражения во всех видах искусства. Музыка сыграла огромную роль в поддержании патриотического настроения людей. Так, «Ленинградская» симфония Д.Шостаковича и песня «Священная война» А.Александрова – В.Лебедева-Кумача, написанная в самом начале войны, поднимали боевой дух всего народа на борьбу с фашистскими захватчиками. Трудно переоценить и песни военных лет, их роль в поддержке солдат-фронтовиков и труженников тыла.

Тема войны наиболее полно отразилась в крупных жанрах – операх, балетах, симфониях, кантатах. И если в них война предстает как трагедия всего народа, то в камерно-инструментальном творчестве это трагедия человека, его страх и трепет, его мужество и решимость, его уязвимость и вместе с тем несокрушимость духа. Фортепианные циклические сочинения советских композиторов, написанные в годы войны, несомненно, несут на себе отпечаток сурового времени, им по большей части свойственна лаконичность авторского высказывания. Так, тема героического подвига ленинградцев во время блокады запечатлена в «Ленинградском блокноте» О.Евляхова (пять пьес), цикле «Фронт и тыл» М.Мильнера (четыре пьесы). Оба произведения написаны в 1943 году. «Помимо сочинений ленинградских авторов, военная тематика находит масштабное отражение в девятичастной сюите В.Задерацкого «Фронт» (1944)»[3, с.113].

Многие белорусские композиторы во время оккупации республики находились в эвакуации, но продолжали свою творческую деятельность. Такая судьба была уготована и Петру Петровичу Подковырову (1910 – 1977). «В 1941 – 1944 гг. композитор жил в эвакуации в Майкопе, работал учителем в музыкальной школе, хормейстером Дома Красной армии. Там написал Первый концерт для скрипки с оркестром, посвятив его подвигу капитана Гастелло [...], пять ноктюрнов для фортепиано»[5]. В самый разгар военных событий, в 1943 году, П.Подковыров пишет фортепианный цикл «24 прелюдии», в музыке которых нашли отражение самые разные образы – от скорби и смятения до пророческого предвосхищения грядущей

Победы. Композитор «продолжил традицию большого цикла прелюдий, идущую от Шопена. И в этом смысле цикл 24 прелюдий для фортепиано П. Подковырова был первым в белорусской музыке, что и определяет его особое положение»[6]. Прелюдии представляют собой миниатюры, в цикле представлены все 24 тональности, что сближает сочинение с аналогичными опусами Ф.Шопена, А.Скрябина, Д.Шостаковича. Однако, в отличие от них, П.Подковыров не придерживается последовательности пьес согласно квинтовому кругу, продолжая в этом традиции цикла 24 прелюдий С.Рахманинова. Примечательно, что еще один образец 24 прелюдий в белорусской музыке, принадлежащий А.В.Богатыреву, демонстрирует отход от использования всех тональностей в пользу приоритета для излюбленных автором.

Прелюдии П.Подковырова объединены в 4 тетради по 6 пьес. В каждой тетради есть преобладающая образная сфера, формообразующие, фактурные, тональные особенности. В исследованиях творчества композитора подчеркивается, что «прелюдии цикла выстраиваются в образный ряд, который определяется принципом «от тьмы к свету»[5]. Приводимая ниже таблица иллюстрирует это наглядно:

|       | Тетрадь I | Тетрадь II | Тетрадь III | Тетрадь IV |
|-------|-----------|------------|-------------|------------|
| мажор | 1         | 4          | 2           | 6          |
| минор | 5         | 2          | 4           | -          |

Прелюдии Первой тетради выдержаны в среднем темпе (*Andante*, *Moderato*, *Sostenuto*, *Allegretto*), преобладают настроения сдержанной скорби, лаконичные формы. Здесь находят отражение образы начала войны: походный фронтовой шаг (№2, 3), тревога (№4), ощущение личной драмы человека (№1, 6). В рамках небольшой пьесы разворачивается широкий спектр эмоций, что подчеркивается динамическими указаниями автора. Прелюдия №6 пользуется наибольшей популярностью, в том числе и в педагогическом репертуаре. Постоянная вопрошающая интонация и чувство щемящей безысходности снова и снова находят живой отклик в сердцах людей.

Вторая тетрадь прелюдий отмечена более светлыми образами, преобладанием мажорной сферы. Темповая характеристика пьес направлена в сторону большей

оживленности (Andante, Moderato, Allegretto, Allegro). В целом, прелюдии написаны в более высоком регистре по сравнению с Первой тетрадью. Этот факт, а также более разреженная фактура, придают пьесам полетность, отрыв от тяжелой земной гравитации (№7, 8, 10, 12). Военные образы сменяются «мечтой о мире». Например, прелюдия №10, написанная в до мажоре, полностью диатоническая, то есть в ней нет ни одной черной клавиши. И в этом есть свой символизм. Преобладающая тихая динамика, подвижный темп (Allegretto capriccioso), переменный метр и подробнее выписанная агогика (на 20 тактов 8 ремарок) создают иллюзию полной безмятежности, в которую хочется погрузиться, чтобы забыть об ужасах войны. В следующей прелюдии (№11) мелодическую линию проводит левая рука, это вызывает ассоциации с соло виолончели. Повествовательная в начале мелодия, развиваясь, наполняется хроматизмами, что обостряет ее психологический характер. Прелюдия №12, благодаря фактурному изложению, может быть отнесена к жанру колыбельной. Здесь так же, как в десятой прелюдии, чрезвычайно разнообразна агогика, композитор дает указание *rubato*.

Мятежные, драматичные образы сосредоточились в Третьей тетради прелюдий. Пьесы здесь более развернутые по форме, диаметрально контрастные по темпам (Apassionato, Agitato, Allegro противопоставляются Largo и Grave), с укрупненной фактурой. Практически во всех прелюдиях мелодия излагается в октавном удвоении, а порой и в аккордовом усилении. Тема героической борьбы раскрывается в прелюдиях №13 и 14, где представлены стремительность и напор, быстрые темпы, яркое звучание на *f* и *ff*. Тема-призыв (прелюдия №14) подобно трубе зовет в бой, в атаку. Лирическим центром Третьей тетради является прелюдия №15 мягкого, напевного характера. В прелюдии №16 композитор использует технику *martellato*, благодаря чему создается образ погони, скачек. Две последующие пьесы демонстрируют идею оstinato, но как поразному она воплощается! Прелюдия №17 подвижна, с переменным размером, оstinatная фигура в ней волнообразная, вращающаяся. Преобладает гармонический мажор, что создает эффект предвосхищения чего-то радостного. В прелюдии №18 также «неквдратный» размер – 5/4. Темп медленный, оstinatная фигура с аллюзией на средневековый распев *dies irae* (день гнева) вначале дается в унисон у обеих

рук, в дальнейшем пребывает в левой. Малая интервальная амплитуда движения остигато создает эффект «топтанья на месте». В правой руке в это время звучит суровая мелодия. Благодаря постепенному динамическому развитию к концу пьесы (от *p* до *ff*) ощущается нарастающая мощь, приближение чего-то фатального.

Завершает цикл Четвертая тетрадь прелюдий, в образах которых композитор воплощает веру в Победу над врагом и воцарение долгожданного мира. Все пьесы написаны в мажорных тональностях, крупной фактуре (тон был задан еще в Третьей тетради), с широтой и эпическим размахом. Здесь представлено множество граней радости: мощный душевный подъем (№20, 23), шутливая разухабистая пляска (№21), радостное кружение в вальсе (№22). Торжественное шествие представляют две прелюдии – №19 и №24. Но если в первой шествие суровое, сдержанное, то в финальной прелюдии цикла представлен апофеоз и ликование.

Таким образом, драматургия цикла «24 прелюдии» выстраивается от скорбной лирики (I Тетрадь) через просветление (II Тетрадь) и драматизм борьбы (III Тетрадь) к торжеству мира и долгожданной Победы (IV Тетрадь). Несмотря на отсутствие программных названий, музыкальные образы настолько яркие, что побуждают воображение рисовать самые разные картины. П.Подковыров не использует фольклорных цитат, однако нередко композиторский тематизм близок интонациям музыки военных лет. Прелюдии содержат в себе подробные указания, касающиеся параметров второго плана фортепианного нотного текста: динамики, темпов, артикуляции, агогики и педали. Два последних аспекта обращают на себя особое внимание: автор максимально уточняет свои требования к интерпретатору. Цикл «24 прелюдии» П.Подковыров посвятил своему другу, пианисту Михаилу Аркадьевичу Бергеру, который стал первым исполнителем сочинения.

Спустя 20 лет после окончания Великой отечественной войны в белорусской музыке появляется фортепианный цикл «Фреска №1», написанный Львом Моисеевичем Абелиовичем. Композитор обращается к теме войны на новом историческом этапе переосмысления трагических событий, а также на новом этапе собственного творческого пути. Как отмечает Е.С.Бондаренко, «одной из проблем творчества Абелиовича следует считать образно-стилевой перелом первой половины

1960-х гг., после которого композитор сконцентрировался почти исключительно на трагедийных, драматических образах. Черты драматизации заметны уже в Симфонии №1, однако в ней еще нет столь мощного и глубокого погружения в лирико-трагедийную или скорбно-патетическую сферы, как в последующих произведениях: Симфониях №2 и №3, фортепианном цикле «Фрески», Арии для скрипки и камерного оркестра и других»[2, с.39]. С событиями Великой Отечественной войны на территории Беларуси связана также еще одна трагедия в истории человечества – Холокост. Современные исследователи отмечают прямую связь образного контекста «Фресок» Л.Абелиовича с этой темой [4]. Однако думается, что в своем сочинении композитор достигает высокой степени философского обобщения в обращении к теме Великой Отечественной войны и теме Холокоста как олицетворению одной общечеловеческой трагедии, события которой никогда не должны повториться.

«Фреска №1» – программное сочинение, состоящее из девяти пьес, названия которых позволяют судить об образной сфере, заложенной в музыке: 1.«Шаги в ночи», 2. «Беглец», 3. «Скорбный час», 4. «Порыв», 5. «Тишина», 6. «Шествие», 7. «Реквием», 8. «Скерцо», 9. «Свершение». Здесь «композитор использовал в музыке [...] специфику одного из жанров изобразительного искусства: фреска как один из видов монументальной живописи содержит выраженное в обобщенной форме содержание, которое имеет огромное общественное значение»[1]. Программные названия пьес цикла можно трактовать как в более узком смысле, как историю одного человека, так и в более широком философском значении. Круг образов также продиктован средствами самой музыки – темпами, складом фактуры, особенностями мелодии и гармонии. Две первые пьесы пронизаны тревогой и беспокойством. В «Шагах в ночи» это тревога крадущегося человека (размеренная остиная фигура, подголосочная полифоническая фактура), «Беглец» – стремительный бег в попытке укрыться от врага (непрерывное движение восьмыми).

Третья пьеса – «Скорбный час» – сдержанна по темпу. Образ скорби раскрывается в фугированном развитии темы, изобилующей пониженными ступенями. «Порыв» своим стремительным движением перекликается с пьесой «Беглец», но по сравнению с ней более масштабный по форме, с более

плотной фактурой. «Порыв» неразрывно связан со следующим номером «Тишина», начало которого произрастает из финального аккорда предыдущей пьесы. Это небольшая интермедия импровизационного склада, разделяющая «Фреску» надвое. Тихое звучание, агогическая свобода (регламентированная авторскими ремарками), прихотливая мелодическая линия – все это позволяет «немного отдохнуть» от драматизма предыдущих пьес. «Шествие» представляет собой сдержанный скорбный марш, написанный в двухчастной форме  $a - b - a - c$ . Части «b» и «с» символизируют вариантность развития музыкального материала, в «b» в сторону лирики, в «с» в более суровой сфере. Здесь появляется лейт-ритмическая фигура – «обратный пунктир» (шестнадцатая и восьмая с точкой), заявленная еще в пьесе «Шаги в ночи», но более крупными длительностями. Этот лейт-ритм в дальнейшем будет звучать во многих других пьесах «Фресок». Звучит она и в «Реквиеме», отмеченном торжественной скорбью, масштабной фактурой и яркими динамическими контрастами. Следующая пьеса – «Скерцо» – блестящий образец гротеска в музыке. Подобно слиянию номеров 4 и 5, оно берет свое начало в затухающем аккорде предшествующей пьесы. «Скерцо» написано в виде фугато и звучит то зловеще (тема), то навязчиво абсурдно (интермедии), словно в искажении кривого зеркала. Завершается цикл «Свершением», символизирующим торжество сил добра, масштабным триумфом. Лейт-ритмическая фигура «обратного пунктира» приобретает здесь победное звучание.

Образы «Фрески №1» – скорбь, тревога, беспокойное движение, философские размышления, гротеск и грозная торжественность – нашли продолжение в сюитном цикле «Фрески» (вторая тетрадь), написанном в 1972 году. Пьесы были изданы без программных заголовков, но за ними еще «при жизни композитора в исполнительской практике закрепились условные названия»[4, с.115]: 1.«Пролог» («Поляна, где умирает человек»), 2.«Погоня», 3.«Воспоминание о юности», 4.«Навязчивая мысль», 5.«Лавина», 6.«Забвенье», 7.«Скорбь», 8.«Отчаяние», 9.«Гротеск смерти», 10.«Смертный час», 11.«Вокализ», 12.«Эпилог». Первый номер сюиты неслучайно назван «Прологом». В небольшом произведении заложены ключевые приемы музыкального развития, характерные для всей Второй тетради: триольная пульсация, полифоническая

фактура, нисходящие хроматизированные мелодии, обилие диссонансов. Все это создает ощущение трагизма, пронизывающего весь цикл. Кроме того, композитор использует прием перенесения партии левой руки в более высокий регистр, над правой, называемый *sopra*. Он словно символизирует стремление человека возвыситься над ужасами войны. «Погоня» пронизана тревогой, по своему образному строю близка к пьесам «Беглец» и «Порыв» из «Фрески №1». Следующий номер – «Воспоминания о юности» – неспешное повествование, в котором раз за разом повторяются нисходящие мотивы, словно вновь и вновь перед глазами встают картины прошлого. Этот эффект усиливается использованием приема *sopra*.

Две последующие пьесы – «Навязчивая мысль» и «Лавина» – сходны по образной сфере, обе написаны в быстром темпе, пронизаны триольной пульсацией, начало обеих зарождается из отрывков пассажей, перемежающихся паузами, что символизирует некоторую начальную нерешительность. В конце «Лавины» происходит «ритмическое замедление» за счет укрупнения длительностей (восьмые триоли – восьмые дуоли – четверти с точкой), а последний аккорд становится началом новой пьесы «Забвенье» (прием, идущий из «Фрески №1»). Эта пьеса-интермедия своей свободной импровизационностью (автор указывает темп *Moderato rubato*) близка по духу «Тишине» из «Фрески №1». Большое замедление в конце произведения переводит номер в следующий, который называется «Скорбь». Полифоническая фактура барочного типа, медленный темп, интонации плача – все это создает образ страдания человека, но страдания сдержанного, носимого глубоко в душе. А наружу оно прорывается в образах пьесы «Отчаяние», где состояние смятения показано через постоянную смену фактуры, как символа отсутствия стабильности: крупное *martellato* чередуется с пассажами, «зависанием» на одной фигурации. Черты образа заостряются авторскими указаниями артикуляции, избыточными акцентами и мелкими лигами.

Следующие три номера («Гротеск смерти», «Смертный час», «Вокализ») соединены авторской ремаркой *attacca*, то есть исполняются без перерыва. Образ смерти показан композитором через «фантастический мир» [1], воплощенный приемами пуантилизма, разреженной полифонии и *sopra*

(«Гротеск смерти»), а также быстрого непрерывного движения одногласно либо в унисон, приходящего к кульминации в конце пьесы – самой смерти героя («Смертный час»). Скорбная мелодия «Вокализа» – песни об ушедшем в небытие человеке – проводится то в двух, то в одном голосе, словно поет ее один, а ему периодически вторит другой. По духу и выразительным средствам эта пьеса близка «Прологу». Примечательно, что все номера цикла, кроме последнего, атональны, автор не выставляет ключевых знаков. И лишь в финале обретается мажор, причем по большей части в его диатоническом виде. «Эпилог» подводит итог всего цикла. Эпический размах и преобладание тонического органного пункта символизирует радостную победу над злом. Та же концепция финального номера заложена во «Фреске №1».

Жанр фрески предполагает крупный штрих, это проявляется в масштабности замысла и глубине психологизма, заложенного в музыкальных образах. Пьесы каждого из циклов «Фресок» выстроены в драматургически стройную композицию, что выявляется не только в самих программных заголовках, но также в наличии лейт-интонаций (нисходящие хроматизированные мелодии, нисходящая терция), лейт-ритмической фигуры («обратная синкопа», преобладание триольной пульсации), линейной полифонии, диссонирующей гармонии, слиянии двух («Фреска №1») или трех («Фрески», вторая тетрадь) номеров. «Фреску №1» Л.Абелиович посвятил своему близкому другу, композитору Мечиславу Вайнбергу, «Фрески» (вторая тетрадь) посвящены замечательной пианистке Людмиле Андреевне Малышевой.

П. Подковыров и Л. Абелиович учились у одного преподавателя – выдающегося белорусского композитора В. Золотарева, но насколько различно их мировосприятие и его преломление в музыкальном творчестве. Таким образом, фортепианные циклы белорусских композиторов, посвященные теме Великой Отечественной войны, наполнены драматичным содержанием, глубоким психологизмом и бесконечной верой в человека, его победу и преодоление самых страшных испытаний ради мира на Земле.

### **Список литературы и источников**

1. Апанович, Р. Л.Абелиович. «Фрески» (вторая тетрадь): нотный текст и исполнительская интерпретация/Р.Апанович. – Репозиторий учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки». – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/33/апанович.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. – Дата доступа: 12.05.2020.
2. Бондаренко, Е.С. О соотношении камерно-инструментальных и симфонических сочинений в творчестве Льва Абелиовича/Е.С.Бондаренко//Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, Выпуск 24. – Минск: БГАМ, 2014. – С. 35 – 40.
3. Говар, Н.А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: монография/Н.А.Говар. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 347 с.: [22] с цв. вкл. – (Серия: Актуальные монографии).
4. Двужильная, И.Ф. Историческая память в современном музыкальном искусстве: отражение темы Холокоста в музыке композиторов СССР и постсоветского пространства/И.Ф.Двужильная//Музычная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні. Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, Выпуск 31. – Серыя 1. Беларуская музычная культура. – Минск: БГАМ, 2014. – С. 112 – 125.
5. Морозова, О.П. История белорусской музыки [Электронный ресурс]: краткий курс лекций/О.П.Морозова. – Электрон. данные. – Могилев: МГУ им. А.А.Кулешова, 2017. – Режим доступа: <https://libr.msu.by/bitstream/123456789/3328/1/2182m.pdf>. – Дата доступа: 08.05.2020.
6. Сергиенко Р.И. Подковыров П.П. 24 прелюдии для фортепиано (1943): из истории становления жанра в Беларуси/Р.И.Сергиенко. – Репозиторий БГУКИ. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/14598/PODKOVIROV%20P.%20P.%2024%20PRELYuDII%20DLYa%20FORTEPIANO%20\\_1943%2c\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/14598/PODKOVIROV%20P.%20P.%2024%20PRELYuDII%20DLYa%20FORTEPIANO%20_1943%2c_.pdf?sequence=1&isAllowed=y). – Дата доступа: 11.05.2020.