

- «живая» вокальная природа и нетемперированность строя.

*По профессиональному признаку:*

- групповая подготовленность в области профессиональной (в частности, хоровой) деятельности.

*По социальному признаку:*

- ценностно-ориентационное и мотивационное единство;

- организационная интеграция.

*По психологическому признаку:*

- психологическое единство личностно-ориентированного и коллективно-ориентированного подходов;

- интеллектуальная и эмоционально-волевая коммуникативность и психофизическая совместимость.

Таким образом, профессиональный уровень хорового коллектива основан на следующих параметрах: творчество, традиции, самореализация его членов. Организационное единство названных факторов помогает соединить индивидуальное (личностное) и коллективное, творческую неповторимость и общественную направленность, как личности руководителя, так и каждого участника коллектива.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Смыслы и стратегия личностно-ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревская // Педагогика. – 2001. – № 1.

2. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.

3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

4. Ковалик, П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / П. А. Ковалик. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – 18 с.

5. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения. / В. И. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 229 с.

6. Левандо, П. П. Хоровая фактура: Монография. / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с.

7. Нечай, А. А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия: Дис... канд. искусствоведения. / А. А. Нечай. – Минск, 2006. – 100 с.

8. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. Методическое пособие. / К. Ф. Никольская-Береговская. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 192 с.

9. Пархоменко, Л. О. Українська хорова п'єса. Монографія. /Л. О. Пархоменко. – К.: Наукова думка, 1979. – 217 с.

10. Савостьянов, А. И. Общая и театральная психология: Учебное пособие для студентов вузов. / А. И. Савостьянов–СПб.: КАРО, 2007. – 256 с.

11. Чесноков, П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. / П. Г. Чесноков. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 240 с.

**Бондаренко Е. С.**

(Республика Беларусь, г. Минск)

### О НОВЫХ ИНСПИРАЦИЯХ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Белорусская музыка рубежа XX–XXI вв. находится в непрерывном поиске идей, тем и образов. Долгие годы вдохновляемая фольклорным идейно-смысловым комплексом, включавшим темы народного быта, относительно недавней или, напротив, легендарной белорусской истории, а также тему красоты белорусской природы, музыкальная культура современности всё реже использует перечисленную тематику. В появлении некоего тематического вакуума намечается проблема *инспирации* или поиска новых универсальных образно-тематических комплексов, которые могли бы питать белорусскую музыкальную культуру на протяжении последующих десятилетий.

Термин «инспирация» (от лат. *inspiration* – вдохновение, внушение) мы употребляем в чуть более узком смысле, чем его истолкование в эстетике: «одна из значимых категорий классической эстетики, обозначающая чаще всего внешний, более высокий источник творческой деятельности, чем земная эмпирия», «прямое воздействие на художника духовных сил (ангелов, демонов, Духа, Бога), побуждающее его к творчеству» [4]. В данной статье инспирация понимается как источник творческой деятельности, а также вдохновение и побуждение к ней.

Культурная атмосфера конца XX в. вывела на первое место личностную заинтересованность композитора-творца в теме или идее, избранной и разрабатываемой им самим. Произвольность выбора, регулируемого исключительно индивидуальными предпочтениями авторов, создала «положительный» и «отрицательный» потенциалы. Сущностью первого из них стало вовлечение в белорусскую музыкальную культуру новых смыслов, которые ранее вытеснялись из неё или просто не попадали в поле её зрения (духовно-сакральная тематика, тема экзотических музыкальных культур, радикальные авангардные новации и др.). В роли «отрицательного» потенциала выступил уже отмеченный отказ от образов и тем, сосредоточенных в фольклорном комплексе.

Уже к началу XXI в. в национальной музыке наметился возврат к патриотическим темам. Однако теперь поиск новых идеалов осуществлялся в самой национальной культуре, в её кульминационных исторических точках, которые были выявлены и исследованы за период 1980–90-х гг. Возник своеобразный парадокс, когда наиболее влиятельной и могущественной инспирацией для современной национальной музыки стала сама Музыка Беларуси, музыка более ранних исторических эпох.

Причинами возникновения этой новой инспирации, ставшей заменой фольклорного комплекса, стала активизация музыковедческих исследований, которые позволили дополнить картину развития профессиональной белорусской музыки, реконструировать её утраченные страницы. Речь идёт, прежде всего, об исследованиях О. В. Дадимовой, начатых как изучение музыкальной культуры городов Беларуси XVIII столетия и приведших к формированию полной картины развития национальной музыки на протяжении тысячелетия (с X по XIX вв.)

[3; 2]. Труды О. Дадюмовой и целого ряда других белорусских искусствоведов привели, по сути, к созданию новой истории профессиональной белорусской музыки, истории иногда легендарной, иногда мифологизированной, однако неизменно восхищающей своей величием, призванной пробудить национальную гордость в каждом белорусе.

Итак, новыми инспирациями для белорусской музыки начала XXI в. становятся национальная культура и музыка минувших веков. Этот процесс затрагивает уровни образности, сюжетов, жанрово-стилистического облика произведений. Из целого ряда композиций, создание которых было вдохновлено подобными идеями, остановимся на нескольких, в которых указанная инспирация проявилась достаточно ярко. Среди них – квинтет «Поэма» (по картине Ф. Рушца «У костела») для флейты, гитары, скрипки, альты и виолончели Всеволода Грицкевича (2-я ред., 2003 г.). В этом камерно-инструментальном произведении композитор обращается сразу к нескольким пластам белорусской культуры, создавая своего рода полифонию стилей и эпох. В качестве прямой инспирации, указанной автором в подзаголовке названия, выступает живописное полотно белорусского художника рубежа XIX–XX вв. Фердинанда Рушца (1870–1936). Талантливый художник, полотна которого посвящены скромной, неброской красоте белорусской природы и подкупают мягким обаянием, был уроженцем имения Богданово Воложинского уезда. Выпускник Петербургской академии художеств, ученик И. Шишкина и А. Куинджи, Рушца преподавал в таких прославленных учебных заведениях, как Школа изящных искусств в Варшаве, Краковская Академия искусств, отделение изящных искусств Виленского университета, и оставил богатое творческое наследие в области станковой живописи и графики [5, с. 149]. Картина «У костёла» [5, с. 17], при внешней простоте сюжета с чертами жанровой сцены (крестьяне, идущие в костел в солнечный весенний день), передаёт внутреннее единение народа, веры и природы. Соответствующие образы отражены и в «Поэме» Грицкевича, в частности, в её музыкальной форме – трёхтемной концентрической композиции с кодой на материале центрального раздела. Вместе с тем, музыкальное содержание произведения пронизано духом не XIX в., а более ранних эпох. Первая тема «Поэмы», составляющая ядро начального раздела произведения, изложена языком имитационной полифонии, отсылающим слушателя к эпохе барокко и вызывающим ассоциации с музыкой католической церкви. Ярко контрастна ей тема второго раздела, напоминающая бергамаску – старинный танец, бытовавший в странах Западной Европы в XVI–XVII веках, в период, объединяющий черты эпох Возрождения и барокко. В этой теме, воплощающей народный дух, явственно проявляет себя музыкальная инспирация – обращение, без намеренного цитирования, к бытовому танцевальному жанрам из известной «Полоцкой тетради», памятнику белорусского барокко. Третий музыкальный образ (центральный раздел) «Поэмы», в котором появляются хоральные аккорды, вероятно, воплощает универсальную идею духовности, не имеющую определённой связи с четко обозначенным временным пластом истории [1, с. 125–127].

Таким образом, «Поэма» Грицкевича аккумулирует в себе инспирации белорусской живописи XIX века и

музыки XVI–XVII веков, сосуществующие в органичном и неразрывном единстве, обусловленном сверхидеями духовности.

Столь же впечатляющий художественный результат, возникший под влиянием национальной музыки начала XVIII века, достигнут в «Маленькой белорусской книжнице» для камерного инструментального ансамбля В. Копытько (2004). Инспирацией для этой сюиты в шести частях является, по указанию самого автора, сборник светских кантов «Журанты» 1733 г. Инспиративные влияния музыкального памятника прошлого оказываются в данном случае столь сильными, что выходят на уровень «новой цитатности» (в противовес «старой», когда цитировался белорусский музыкальный фольклор). Вместе с тем, цитаты мелодий из старинного сборника столь искусно вплетены в музыкальную ткань произведения, что воспринимаются как естественное продолжение авторского музыкального языка. Главным смыслом «Маленькой белорусской книжницы» становится воссоздание, как при помощи приёмов стилизации, так и путём использования конкретных музыкальных цитат, атмосферы, духа и настроения XVIII века – эпохи национальной гордости и славы.

Ещё одним ярким проявлением новых инспираций в белорусской музыке стало недавно созданное музыкально-сценическое произведение – опера О. Залётнева «Міхал Клеафас Агінскі: невядомы партрэт» (2014)<sup>1</sup>. Следует отметить, что ещё одно-два десятилетия назад появление оперы об Огинском трудно было бы представить. Этот исторический и музыкально-культурный персонаж – дипломат, общественный деятель, композитор и музыкант-любитель, автор полонеза «Прощание с Родиной», – ранее считался представителем исключительно культуры Польши и находился как бы «за пределами» тезауруса белорусов. Теперь же, когда в общественном сознании произошли позитивные сдвиги, когда знания о героических и печальных страницах истории Великого княжества Литовского стали достоянием не только узкого круга интеллигенции, но и всего народа, тема оперы Залётнева воспринимается как естественное продолжение исторической картины жизни нашей страны.

Итак, монографическая опера о герое белорусской истории М. К. Огинском, относительно недавно «восстановленном в правах», раскрывает некоторые страницы его биографии, истолковывая их в необычном, новом ракурсе. Согласно либретто оперы, написанному А. Макареем, Огинский, живущий в своём имении в Залесье, которое он сумел сделать настоящим культурным центром Беларуси, переживает ряд горьких разочарований (в родных и друзьях, в собственном предназначении), которые в результате вынуждают его принять решение навсегда покинуть родину. Следует отметить, что либреттист А. Макарей и композитор О. Залётнев сознательно отказываются от каких-либо литературных или музыкальных первоисточников для оперы (в частности, композитор избегает цитирования тем полонезов и романсов Огинского). Замысел произведения – в воссоздании духа эпохи (начало XIX века) и в выявлении жизненной позиции М. Огинского как патриота Беларуси, наследника славных традиций свободолюбия, кото-

<sup>1</sup> Опера поставлена народным театром г. Молодечно при участии учащихся Молодечненского музыкального колледжа.

рые он в своё время отстаивал вместе с героями восстания Т. Костюшко.

Именно в соответствии с замыслом композитор избирает традиционный музыкальный язык романтической оперы XIX века, который переносит слушателя в атмосферу времени жизни Огинского. Вместе с тем, опера в 2-х действиях, состоящих из 4-х картин, чрезвычайно компактна, что, безусловно, соответствует особенностям восприятия современного зрителя, привыкшего к динамичности развития действия, к быстрым сменам эпизодов и сцен.

Музыкальная драматургия оперы восходит к традициям «лирических сцен» П. Чайковского. Главным содержанием произведения становится интимная драма героя. В первой картине, которая представляет собой сцену бала в Залесье, дана экспозиция действия. На фоне танцев (полонеза, вальса, мазурки) звучат сольные и ансамблевые эпизоды, содержащие музыкальные характеристики как самого Огинского, так и ряда его гостей, которые позднее окажутся ключевыми персонажами драмы: Лубенского (друга хозяина дома), итальянской певицы Катрины, художника, приглашённого писать портрет Огинского. Однако основной, внутренний конфликт оперы сосредоточен не в области внешних событий, происходящих вокруг героя, а в его внутренне раздвоенном сознании, внутри которого борются воспоминания о славных событиях прошлого и о подчинённом, унижительном положении, в котором он оказался в настоящее время. Поэтому завязка драмы вынесена за пределы сцены бала, этого своего рода «парадного портрета» эпохи, и происходит раньше, ещё в небольшой увертюре. В этом небольшом оркестровом вступлении сопоставляются тема благородного мужественного звучания (в дальнейшем основа для одной из арий) и тема подбострастия, подчинения, «лакейства» (О. Залётнев), которая далее будет сопровождать выход слуг, вместе с тем характеризую и душевное состояние самого Огинского.

Вторая картина оперы развивает внешние события и углубляет внутренние конфликты в душе главного героя. Из лирического дуэта Юзефа Лубенского и итальянской певицы Катрины зритель узнаёт об их влечении друг к другу. Речитатив и ария Огинского, обращённая к другу Юзефу, содержит воспоминания об участии героя в событиях восстания, о времени взлёта надежд на возрождение Великого княжества Литовского. Эту сольную характеристику Огинского сопровождает хор народа, в котором впервые возникает «роковой вопрос»: «Ці ёсць радзіма ў цябе?». Следующей стадией углубления конфликта становится интереснейший диалог с художником, в котором вещественным символом прошлой славы становится камзол, в котором Огинский участвовал в восстании. Наконец, небольшая сцена с участием жены главного героя раскрывает зрителю плачевность его семейной ситуации, отсутствие не только любви, но и элементарного доверия в браке, ставшем, по видимому, достаточно давно чисто формальным.

Третью и четвёртую картины оперы можно назвать «ударами судьбы». В них герой не только узнаёт об измене жены (3-я картина), но и теряет одновременно и надежду на счастье с певицей Катриной, отдавшей предпочтение его близкому другу Лубенскому, и эту столь дорогую его сердцу дружбу. Огинский предан, опорожнён, раздавлен. Введённая в 4-ю картину сцена попытки

самоубийства (выстрела в висок) является кульминацией действия, в которую внезапно вторгается внешнее событие – визит российского посланника, зачитывающего царское разрешение Огинскому на выезд из страны. Так происходит отсрочка физической гибели героя, не отменяющая его моральной гибели.

Развязкой и своего рода послесловием оперы становится трагическая ария «Дзе ты, мая радзіма», в которой моральный крах Огинского символизирует крах надежд на возрождение мощи и славы Беларуси.

Опера «Міхал Клеафас Агінскі: невядомы партрэт» содержит целый пласт инспираций, конкретизирующийся в новых темах и смыслах. Это и взволнованный рассказ о личности общественно-политического деятеля и музыканта, и обращение к эпохе последнего отсвета славы Великого княжества, и утверждение обновлённого взгляда на духовно-патриотическую тематику, в которой снято искусственное ограничение фольклорно-этническим началом и провозглашён иной, более осознанный уровень национальной идеи.

Таким образом, новые инспирации белорусской музыки начала XXI века, нашедшие отражение в приведённых примерах, свидетельствуют о нахождении особой, перспективной грани национально-патриотической тематики. Поиск вдохновения для искусства в нём самом, бывший одним из характерных явлений мировой культуры второй половины XX века (неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика, апеллирующие к музыке минувших эпох), находит своеобразное преломление в творчестве национальных композиторов. Музыка и искусство прошлого, пропущенные сквозь мировосприятие современных авторов, приобретают новое, актуальное «звучание», открывая интереснейшую страницу в профессиональном музыкальном искусстве Беларуси.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко, Е. Инструментальные сочинения Всеволода Грицкевича / Е. Бондаренко // Музыкальная культура Беларуси на скрыжаванні еўрапейскіх шляхоў: Матэрыялы навук. канф., Нясвіж, 15 мая 2009 г. / склад. В. У. Дадзіёва – Мінск: Адкрытае акцыянернае таварыства «Чырвоная зорка», 2009. – С. 122–132.
2. Дадзіёва, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёва. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
3. Дадзіёва, В. У. Музыкальная культура Беларусі XVIII ст.: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёва. – Мінск: БДАМ, 2002. – 383 с.
4. Инспирация // Энциклопедия культуры (электронный ресурс). – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1011/%D0%98%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F#sel=4:1,5:79](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1011/%D0%98%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F#sel=4:1,5:79) Дата доступа: 09.10.2014.
5. Мая зямля: жывапіс беларускіх мастакоў. – Мінск, 1996. – 158 с.